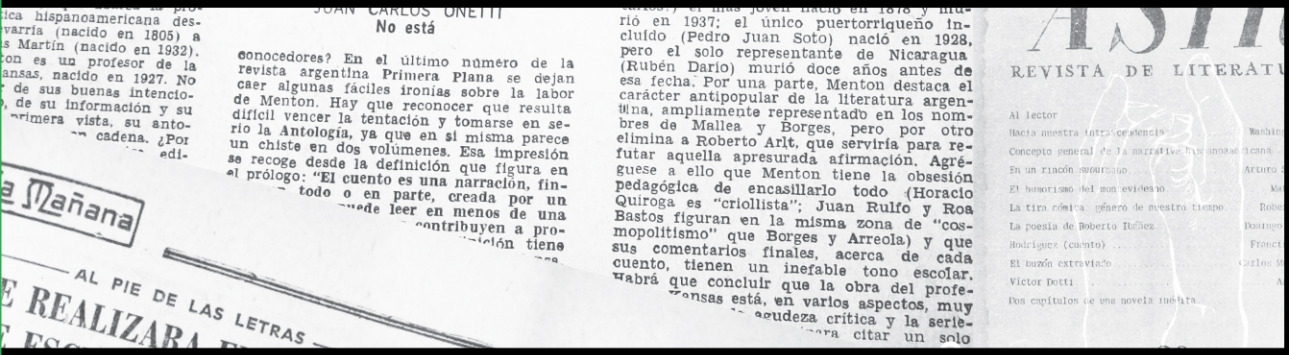
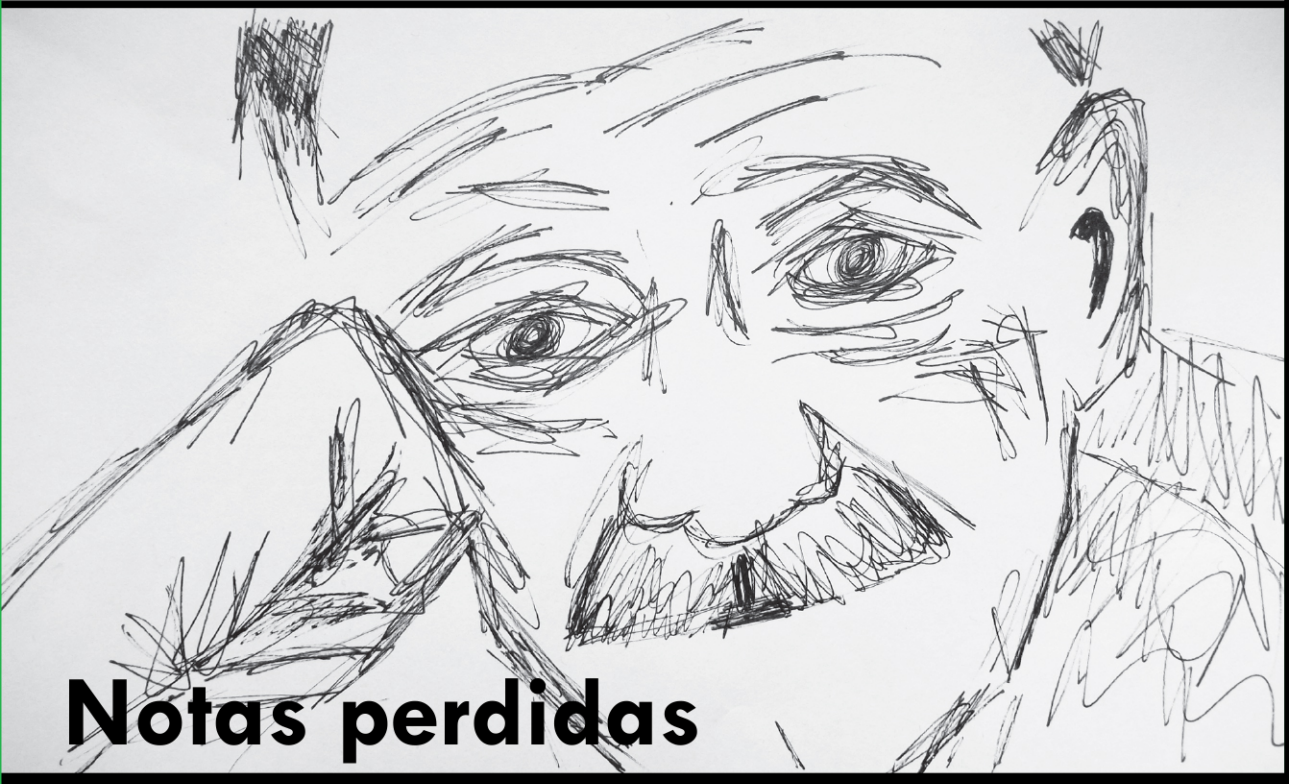
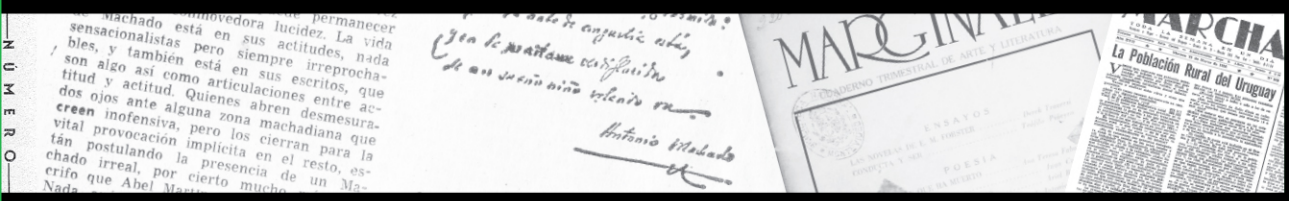


Mario Benedetti



Notas perdidas

Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965



Tomo III

FUNDACIÓN Mario Benedetti

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Tomo III

Artes escénicas, cine y artes visuales

Anexo

Lista comentada de artículos sobre literatura
y cultura y entrevistas a escritores recogidos en libro
por Mario Benedetti (1948-1995)

Pablo Rocca
(Investigación, plan general de la obra y prólogo)

María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez
(Relevamiento y transcripción)

© Pablo Rocca, prólogo

© Fundación Mario Benedetti, 2014
c/o Guillermo Schavelzon & Asoc., Agencia Literaria

Fundación Mario Benedetti
Canelones 1130 (entrepiso)
Montevideo, CP. 11 100
Tel.: (+598) 2900 3188 int. 126
Correo electrónico: <contacto@fundacionmariobenedetti.org>
<http://www.fundacionmariobenedetti.org/>

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP. 11 200
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

© Analía Gutiérrez Porley, ilustración de Mario Benedetti

Diseño de tapa y diagramación
Analía Gutiérrez Porley

ISBN de la obra completa: 978-9974-0-1110-6
ISBN del tomo III: 978-9974-0-1113-7

Artes escénicas, cine y artes visuales

Tres estrenos de conjuntos independientes 17
Una película-río: *Giant* de George Stevens 19
Liliom por el Piccolo Teatro de Nápoles 21
Eduardo o la modestia del divismo 23
El cine en Roma 25
William Wyler y la amistosa persuasión 26
Un Marivaux ágil y armónico por la compañía de Jean Vilar 27
No es oro Todd(o) lo que reluce 29
Un filme demasiado largo en el que Chaplin se queda corto 30
Anticipo sobre *Baby Doll* 32
Últimos estrenos en París 33
Octubre teatral en Londres 35
Teatro en París 37
Ferdinand Raimund, un clásico entretenido 40
El estreno de hoy: *La calesita del matrimonio* 42
Comunicabilidad de Florencio Sánchez 44
Juan Cobos y Marcel Martin.
Dos críticos europeos opinan sobre el nuevo cine 46
El espejo de la vida 48
El estreno de hoy: *Rapacidad humana* 49
Público de implicados. Todavía no es Montevideo una ciudad
culturalmente adulta. De Paquito Bustos a Bertolt Brecht 52
A propósito de una exposición. También cabe para la cultura
una hábil política impositiva 54
Notable acervo artístico. Exhibirá el centro de arte sus más recientes
y muy valiosas aportaciones. Más espacio para el arte 56
Como introducción a Micheal Mac Liammóir. Opinan crítico
y actores sobre Wilde y su estilo enigmático 58
La importancia de ser irlandés. «*Me encanta la vida latina*»,
expresó Micheal Mac Liammóir. Un anticipo de simpatía 60
Notable espectáculo del actor irlandés Micheal Mac Liammóir 62
Debutó con dos piezas de Williams la Compañía Norteamericana 64
Último espectáculo y balance final del elenco de EE.UU. 68
Oscar Wilde visita el Kindergarten 71
La FUTI y la subvención 72
Primer contacto vivo con los actores del Theatre Guild 73
Brindaron los norteamericanos obra de Thornton Wilder 75
Notable actuación de Helen Hayes en obra de Williams 78
Con vigoroso melodrama se despidió el Theatre Guild 80
Comedia shakesperiana por el Teatro de Cámara de Alemania 83

Sobresalió Joachim Teege en correcta versión de *Topaze* 85
Comedia de boulevard por el Teatro de Cámara de Alemania en el Solís 87
Los bandidos en excelente versión del conjunto alemán 89
Un campo todavía virgen. Crea la ilustración de libros un saludable riesgo para el artista. A propósito de una charla de Antonio Frasconi..... 92
Mario Benedetti reportea a Fernando Di Lorenzo..... 94
Carta desde Marienbad. El año pasado y este año..... 95
Carta desde Praga. Strindberg y Smetana en sus respectivas salas 98
Carta desde Praga. Jiri Trnka enemigo de las máquinas 101
Carta desde Madrid. El actualísimo Lope de Vega y el anacrónico Alfonso Paso son los dos autores teatrales de mayor suceso..... 103
Carta de Lisboa. Francisco Curt Lange cumple en Europa obra de difusión cultural 106
Interesante debate sobre *El año pasado en Marienbad*, el discutido filme de Resnais (I) 109
Interesante debate sobre *El año pasado en Marienbad*, el discutido filme de Resnais (II)..... 112
Válido para Uruguay. Solo una fuerte conciencia colectiva puede llevar a la profesionalización del artista. A propósito de una experiencia exitosa..... 115
Reinhold Olszewski presentó el repertorio de la compañía alemana 117
Nathan el sabio por el Teatro de Cámara de Alemania. Excelente actuación de Rolf Lanka en espectáculo de pobre dirección 119
El capitán Kopenick, por el Teatro de Cámara de Alemania. Fluida y regocijante puesta en escena, con eficaz trabajo de Olszewski 123
El concierto, por el Teatro de Cámara de Alemania. Comedia de autor austríaco, en una divertida versión de Wolsgang Haller 127
Los físicos, de Friedrich Dürrenmatt. Con el mejor espectáculo de su breve ciclo, despidiose el elenco alemán..... 129
Los cuatro musicantes. Brecht, candombe y mensaje para niños 133
Macbeth como texto y como pretexto..... 135
Los diálogos del Platón son el antecedente de *Macbeth in Camera*..... 136
Macbeth in Camera o el valor dramático de una polémica..... 138
La vanguardia que sirve y la que no..... 140
D'Annunzio en el Cervantes. *La ciudad muerta* o una posible exhumación..... 142
Teatro infantil en el Circular. Muñecos con vocación humana 144
Chevalier o la ventana del buen humor 144
Brocha gorda en el Cervantes..... 146
Mary, Mary. Variaciones sobre el divorcio 147
Dignidad teatral al servicio de un Andreiev irrescatable..... 148
Impecable interpretación de Olszewski en divertida comedia de Peter y Ustinov..... 149
Las sabihondas: ajuste, diversión y sutileza..... 151

Shakespeare y la Fierecilla, domados en alemán 153
El mejor espectáculo del elenco alemán:
una comedia de Christian Dietrich Grabbe 154
Con dos obras intrascendentes se despidió el elenco alemán 156
Una modesta y meritoria versión de Arthur Miller 158
Medianoche con Diana Torrieri 160
Dos estilos posibles pero contradictorios en el *Jorge Dandin*
de teatro del pueblo 160
Buena dirección y novato elenco en extraña obra póstuma de Arlt 162
Superficial enfoque de la venalidad en hábil comedia de autor brasileño 164
Pina Criscuolo: lección de teatro en cuatro monólogos 167
La Mandrágora, en una equilibrada versión de Larreta 168
Picnic de William Inge o los muros de la rutina 170
Una urgente empresa cultural: llevar el teatro al interior 172
Buen trabajo de Irma Córdoba en *Mary, Mary* de Jean Kerr 174
"*La culpa no es de AGADU*", sostiene Luis A. Zeballos 175
Nuevos valores en El Galpón. Fuego nutrido sobre la hipocresía 177
El personaje dice su última palabra 179
Una comedia campesina de Max Neal
para el Conjunto de Teatro Bávaro 180
El *Fausto* de Goethe y los estragos de la guaranguería 181
Sátira a la burocracia militar en tres actos de Pierre Gripari 183
Mucho actor y poca obra 185
Excelente labor de Nelly Goitiño en una monumental obra de Brecht 186
Dos estrenos de la Comedia. Buenas intenciones y timidez dramática 189
Un espectáculo valioso pero inmaduro 190
Matraca de un hombre simple o el alma buena de Londres 194
Don Juan Tenorio por Roberto de Blanc, en Teatro Circular 195
Las cuatro largas horas de un *Don Juan* estereofónico 198
Buen humor revisteril en el estreno del Cervantes 199
Héctor Píriz y Ema Muñoz crean un espectáculo realmente joven 200
Comedia con mensaje y elenco sin ajuste 201
Un Sánchez renovado en la excelente versión
del Teatro de la Ciudad de Montevideo 203
El último expediente, de Rolando Speranza,
o el costumbrismo salvado por la invención 205
Ocho sospechosas y un solo muerto en la comedia policial
de Teatro Libre 207
Poesía, prosa y guitarra. Club de Teatro en la Feria del libro 209
Suspenso y show. Los premios teatrales 1963 o el gran ojo de Florencio 210
Despierta y canta, de Odets, por los egresados de El Galpón 211
Reflexiones de fin de año. Desánimo y salas vacías 213
Teatro 1963. Luces y apagones de una temporada 214
Mejores espectáculos extranjeros 1963: alemanes,
Vittorio Gassman y Chevalier 218

Un vodevil de Feydeau y un sainete de Novión 220
Teatro Libre sale en busca de la risa 222
Sátira de Ostrovski en el Odeón 224
Dos mitades distintas y un autor verdadero 226
Tiempo de tango por Club de Teatro 229
Vanguardia uruguaya sin lenguaje propio 230
Beckett en dos tiempos: sin palabras, sin salida 231
Los 1.000 ojos del Dr. Mabuse o un folletín delirante
del viejo realizador Fritz Lang 234
Reaparece Carlos Muñoz con *El décimo hombre* 235
Chayevsky: exorcismo y amor en la sinagoga 237
Mensajes varios para hombres sin techo 239
Ocho mujeres y *San Antonio y la alcancía* 242
La voz española de María Casares 243
"*El rumbo del teatro brasileño está ligado al rumbo del país*" 245
Los mellizos, de Plauto, por Nuevo Teatro Circular 248
Cuando lo cómico se vuelve triste 249
Víctor o los niños en el poder por Nuevo Circular en Sala Verdi 250
Antes del sueño y del mercader.
Shakespeare agasajado por sus choznos 252
Inocencia perdida y elenco encontrado 255
La flema británica: ronquera y discriminación 257
La intolerancia no es un chiste 258
Shakespeare entre el Globe y los Beatles 260
El mercader de Venecia: Porcia excelente, Shylock sin hondura 263
Dramaturgo húngaro. Iván Boldizsár en Montevideo 266
Noche de reyes. Shakespeare de primera 268
Invasión, de Alfredo Dias Gomes, por El Galpón en Teatro Victoria 270
Incomunicación para dos 272
La favela y su rostro colectivo 274
Williams por La Máscara: *De repente en el verano* 276
De la frustración privada a la desconfianza pública 277
De repente y con caníbales 279
De nuevo habrá teatro en la avenida:
El Galpón adquiere el *Grand Palace* 282
Los sueños de Cucusita: para niños poco exigentes 284
Demencia para hombre solo 285
El Rey Pelé, donde se entrevé un mito popular 286
Raptaron a un cónsul, de Mdivani por el Moderno en el Palacio Salvo 287
Secuestro a la italiana, por autor ruso 289
The Montevideo Players en dos piezas de Shaffer 291
La vanguardia salvada por el humor 292
Autor inglés en su salsa 294
Haz y envés de Berta Singerman 296

Obras de Anouilh y Albee por el elenco de El Galpón 297
Carta de Bucarest. Informe sobre Babel 298
Carta de Bucarest. Sorpresa de otro mundo latino 300
Carta desde París. Tres espectáculos y tres niveles 303
Noche de fiesta de Harold Pinter 306
Infausta *Noche de fiesta* 307
"*Los niños que comprenden mejor a los adultos*" 309
Precisión, humor y poesía en los mimos de Noisvander 311
Una obra de autor checoslovaco. Milan Kundera, por Teatro Libre 313
Con *Vestire gli ignudi* debuta el elenco italiano 314
Vistazo a una conciencia en crisis 316
Dos soluciones que harían posible la actuación del elenco italiano 318
Sergio Velitti, un artista múltiple 319
Pirandello, esa cantera inagotable 320
L'infedele, de Bracco, por Il Teatro delle Novitá 323
I sogni muoiono all'alba, dos actos de Indro Montanelli 325
Desde el Boulevard hasta Budapest 327
Don Pietro Caruso, de Bracco, y *La prova decisiva*, de Soldati 330
La Parigina, de Henry Becque por Il Teatro delle Novitá 332
Cuando el triángulo se vuelve cuadrilátero 333
Inquisizione de Diego Fabbri 335
Inquisizione: milagro poco dramático y bien dicho 337
Balance de la temporada italiana 340
Hazañas para la botijada 342
Inventiva formal sin dimensión dramática 343
Reaparece la Comedia Nacional con *El rey se muere* de Ionesco 345
Al servicio del epigrama 348
El antiteatral Ionesco se convierte en antihumano 349
Digestión feliz y operación llanto 352
Deliciosamente amoral, de Abilio Pereira de Almeida 354
Costumbrismo poético y timidez dramática 356
Tío Vania, de Anton Chejov, por El Galpón 358
Canciones para mirar por el Teatro de la Ciudad de Montevideo en el Odeón 360
Un Chejov hábilmente concertado 362
Murió Alejandro Berruti 366
Comediógrafo sin bozal 367
Tampoco en alemán se redime Ionesco 368
Canciones para disfrutar 370
Caricatura generalizada 372
Hamlet, por el elenco alemán 373
Una broma urbanísima y una farsa desaforada 375
El milagro alemán: un *Hamlet* decidido 376
Balance final de la temporada alemana 378

A la sombra de Nabokov 379
Galileo Galilei, de Brecht, por la Comedia Nacional 381
Un artista nacional: Ohannes Ounanian 383
Entre el fervor y el distanciamiento 385
Timidez y candombe en la Banda Oriental 390
Títeres de carne y hueso 392
Escenógrafos en escala mundial 393
La balada de los años cuerdos, por El Galpón en la carpa FUTI 395
El mundo está cuerdo, cuerdo, cuerdo, cuerdo 396
Los ángeles no tienen respaldo 398
Ricardo Bandeira en Montevideo. Un mimo con ideas claras 399
Una pantomima comprometida 401
Hamlet por el Teatro de la Ciudad de Montevideo 402
Un *Hamlet* volcado hacia afuera 404
La seria conquista de la risa 407
Teatro Moderno en comedia de Lauro Muniz 409
Mercado común del milagro 410
A contrapelo de la femineidad 412
La escalera, de Andrade, por la Comedia Nacional 413
La escalera de Jorge Andrade o el fanatismo de la soledad 414
El profeta convertido en testigo 417
Modesto enigma con canciones 420
Sin apellido y con truculencia 421
La Comedia Nacional repone *Las sabihondas* en el Solís 422
El A. B. C. de nuestra vida, de Tardieu, por el Circular 424
Ni teatro, ni música, ni poesía 425
Un meritorio esfuerzo del teatro duraznense 427
El monologado adiós de Pina 428
Teatro Uno inicia ciclo experimental de difusión 430
El Teatro de los Jóvenes presenta *Nuestro fin de semana*, de Cossa 432
Infierno en dos niveles 433
Una realidad demasiado textual 435
Andorra de Max Frisch, por Teatro Oficina, de San Pablo 437
Los pequeños burgueses de Gorki, por el Teatro Oficina, de San Pablo 439
Festival de Atlántida. *¿Quién le teme al lobo?* de Albee, por el ITUCH 441
La culpa, esa suma de inocencias 442
Grandes intérpretes y pequeños burgueses 445
Desde té y simpatía a whisky y ferocidad 447
El buen humor de las ánimas chilenas 450
Hablando bajo la lluvia 452
Tres sombreros de copa, de Mihura, por La Máscara 454
Los Florencios nos miran 456
Lo mejor del año teatral 457
Greguería en tres actos 461

Ocho voces para Humberto Megget 463
Circo a la antigua 465
El gordo de fin de año de Guarnero, en el Odeón 467
Teatro Libre reaparece con una tragicomedia de Juan Carlos Ghiano 468
Evocación y equivocación 469
Un sainete de autor insolidario 472
Cinco contemporáneos de Shakespeare 474
La FUTI y sus alarmas 476
Más salas para el teatro 479
El Galpón en la carpa: *Arturo Ui*, de Brecht 479
Una parábola inferior a la historia 482
Walter Kliche reaparece con una obra de Behrman 486
Incomunicados pero frívolos 487
Fernando Debesa o lo histórico como mejor reflejo de lo actual 489
Comedia Nacional 1965: razones de un repertorio explicadas por Ruben Yáñez 491
Match, de Fermaud, en el Palacio Salvo 493
Te hablo de Jerusalén, de Wesker en el Circular 494
El *Boulevard* llega a la plaza 496
Condición humana versus doctrina 498
Teatro universal 1965: Wolf explica el sentido humanista de un repertorio 501
Todas las culpas no son del autor 504
La Comedia en el litoral y otros rubros culturales 507
Mesa redonda en Sala Verdi: Papel del teatro en la sociedad moderna 509
El vicario de Hochhuth por Teatro Universal 511
Variaciones para un silencio 514
Caperucita y el lobo en coexistencia pacífica 518
Ana en blanco y negro por la Comedia Nacional 519
La virginidad y otros recuerdos de provincia 521
Recital a tres voces 524
Nuevas y viejas convenciones 526
Un hombre para todos los tiempos, de Bolt, por la Comedia Nacional 528
El asesino sin sueldo, de Ionesco, por La Máscara 530
Una conciencia para viejos tiempos 532
Club de Teatro y su repertorio 1965 536
Una luna para el bastardo, por Teatro Libre en el Salvo 538
Rescate del mejor Ionesco 539
Los antihéroes bajo luna 542
Sergio Otermin se va a Europa 545
Un vistazo a los próximos estrenos 546
El Hamlet del Barrio Judío, de Kops, por Club de Teatro 549
Preguntas a Antonio Larreta: balance de un viaje y planes inmediatos 551
En los antípodas de Elsinor 554

Espectros, de Ibsen por Teatro Circular 556
Una lección de análisis espectral 558
Un teatro rescatado por los actores 560
Marta Grompone hace balance.
Deslumbramientos y cotejos de un viaje 562
Con *La idiota*, de Achard, se reabre el Teatro Odeón 565
Del triángulo amoroso al hexágono irregular 566
Bertoldo en la corte, por Teatro del Pueblo 568
La astucia cambia de rumbo 570
Un tranvía llamado nostalgia 572
Con Ionesco y Molière debutan los franceses 574
La carpa de FUTI: vida y penurias de una empresa cultural 576
El amor, las mujeres y la muerte 578
Un absurdista de la *Belle époque* *580*
Las primicias del monstruo 582
Brenda Bruce y Donald Sinden en *Happy Days*, de Beckett 584
Opinan los ingleses: "*Coraje para vivir, ese es el tema de Beckett*" 586
El repertorio del Teatro Judío de Varsovia 587
Primera imagen de Ida Kaminska 590
Admirable dirección de un pobre texto 591
La sobriedad del divismo 592
Vitalidad primitiva y actualidad envejecida 594
Así es si os parece, de Pirandello, por El Galpón 596
Las apariencias engañan 597
Marcel Marceau: la fértil locuacidad de un artista del silencio 600
Sabia lección sin palabras 602
Una comedia de Caragiale por la Comedia Nacional 603
Vodevil a la rumana 605
Reaparece el Teatro de la Ciudad de Montevideo en Sala Verdi
con *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* 607
Implacable visión de un moralista 608
Suspenso con descuentos 612
La dialéctica convertida en gran teatro 613
Entre el respeto y la parodia 615
Un héroe, a pesar de todo 617
El pianista y el amor, de Maggi, en el Salvo 619
Maggi, Shakespeare y algo más 620
El amante de Pinter, por Teatro Circular 622
Jugando a la lujuria 624
Los solitarios en la *boite* *627*

Anexo

Lista comentada de artículos sobre literatura y cultura y entrevistas
a escritores recogidos en libro por Mario Benedetti (1948-1995) 631

Artes escénicas, cine y artes visuales

CON "LA IDIOTA", DE ACHARD
SE REABRE EL TEATRO DE ODEON

Tres estrenos de conjuntos independientes

Un teatro recuperado. Gracias a la comprensiva actitud del Banco de Seguros del Estado y al esfuerzo combinado de dos prestigiosos conjuntos de teatro independiente, el público montevideano ha recuperado una acogedora salita, que parece hecha de medida para el teatro de aficionados. Desde el punto de vista particular de cada una de estas instituciones servirá inmejorablemente a Teatro del Pueblo para ayudarle a esperar su nueva sala, y a Teatro Universitario para abandonar el confinamiento y el congelamiento de la Facultad de Humanidades.

Teatro Universitario. Carlos María Pacheco, un autor casi olvidado en las carteleras montevideanas, tuvo evidentemente un oficio teatral que mucho bien haría a nuestro balbuciente teatro de hoy. En este sentido, Teatro Universitario tiene el mérito de haber llamado nuevamente la atención sobre un pequeño clásico de nuestra escasa literatura teatral.

No representa en cambio el mismo acierto haber elegido *Los disfrazados* para un conjunto de poca experiencia en autores nacionales y para un director que aún no está muy seguro de su propio elenco. No se trata de que *Los disfrazados* le quede *grande* a Teatro Universitario. Se trata de que le queda *lejos*. No se trata de que director e intérpretes no puedan hacer buen teatro. Se trata de que evidentemente no poseen la suficiente *afinidad* con este tipo de teatro, con esta calidad de elementos humanos, como para trasladarlo exitosamente a la escena. Todo lo que no es específicamente teatral en la obra (el malambo, la payada, el tango, etc.) está dado con eficacia y resulta especialmente comunicativo. Pero desafortunadamente no son esos detalles los más importantes para crear el verdadero clima del sainete. Lo más importante es, sin duda, el ritmo compadrito de los personajes, ya que es ese ritmo el que castiga el estribillo de don Pietro, y, también, el que empuja toda la acción hacia su desenlace.

Y precisamente en ese ritmo la obra está singularmente alejada de las posibilidades del elenco. Los compadritos, representados por actores que probablemente no han visto jamás un orillero que les diera el tono de sus personajes, suenan constantemente a falso. Ya había advertido el propio Pacheco, en una nota a la edición de 1912 de *Los disfrazados*, que algunos actores desfiguraron en provecho de la risa *"situaciones y tipos que hubieran requerido mayor justeza y propiedad para lograr la impresión propuesta en el libreto"*. Evidentemente, Barbagelata, consiguió imprimir a sus actores ciertas poses, ciertos exagerados gestos (más cercanos a *Caras y Caretas* que al verdadero compadrito), pero fracasó en cambio en su intento de reflejar la vida interior de las criaturas de Pacheco.

Merece párrafo aparte la actuación de Alfredo de la Peña en su papel de Pelagatti. Como actor, su actuación representó un constante acierto. Sin embargo, ese acierto perjudicó aun más a la obra, porque su Pelagatti (que

no es una caricatura sino un tano verdaderamente al natural) está indicando a público, actores y dirección, cuáles debieron ser el tono y el ritmo de la pieza, y por ende hace aun más ostensible el desequilibrio.

Bien los vestuarios y la escenografía. Discreta la iluminación, que tampoco tiene mucha ocasión de lucirse.

Teatro del Pueblo. Milton A. Schinca ha teatralizado el episodio del Quijote que titula *Sancho Panza, gobernador de Barataria*. El diálogo vivaz del episodio, el torrente de refranes que brinda el original, las situaciones cómicas y significativas, representan sin duda una fuerte tentación para cualquier adaptador. Es curioso, sin embargo, que trasladado el pasaje a la escena, parezca excesivamente literario, frío desde el punto de vista del movimiento y el ritmo teatrales. En este sentido, la dirección de Manuel Domínguez Santamaría nos parece menos feliz que en otras oportunidades.

Alberto Carmona construye, en el primer cuadro, el Sancho Panza que todos creemos conocer y que por primera vez vemos en carne y hueso. Pero, a partir del segundo cuadro, el actor se deja llevar por la inteligencia y la oportunidad de su parlamento, y pierde contemporáneamente la rusticidad y la primitiva gracia, que constituían sus mejores armas para conquistar al espectador. El Quijote de José Astis, excelente como figura, no siempre da con el tono justo al decir su parte. El Médico de Juan C. Carrasco constituyó, con el Pelagatti de Alfredo de la Peña, lo más destacado del doble programa.

La iluminación de Ruben Yáñez tiene evidentes aciertos especialmente en los finales de cuadro. Impecable la escenografía de Carlos Carvalho y Teresa Vila.

Teatro Libre. *La cuadratura del círculo*, de Valentín Kataiev, es un vodevil que satiriza ciertos lugares comunes del bolcheviquismo, a expensas de sus sostenidas comparaciones con los prejuicios burgueses y el régimen de vida occidental. Naturalmente, se trata de un arma de doble filo, porque, a la vez, viene a burlarse de esos mismos prejuicios. Es probable que deba a este último aspecto su sostenido éxito en el teatro moscovita desde 1928, pero de todos modos resulta alentador que alguna vez un comunista se haya atrevido a satirizar el régimen.

La obra, que en más de un aspecto mantiene afinidades con alguna comedia de Noel Coward, enfrenta a dos matrimonios que deben compartir la misma habitación. Finalmente, cada hombre se enamora de la mujer del otro, y cada mujer del marido de la otra. La situación se presta para algunos pormenores francamente reideros y Kataiev saca buen partido del jugoso tema.

La dirección de esta obra no incluye grandes dificultades. Con dejarse llevar por el ritmo desaforado de la pieza, el éxito parece asegurado. Así lo ha entendido Carlos Muñoz, cuya presencia es empero importante en ciertos detalles particulares (mímica, silencios, ruidos eficaces) que subrayan hábilmente, sin sacarla por eso de su quicio, la cualidad jocosa de la obra.

De los cuatro intérpretes que soportan el mayor peso del diálogo, merece destacarse la naturalidad de Alfredo González en el papel de Abraham y la rigidez sostenida de Magda Chavez en el de Tonia. Carlos Bonora y Nella Calo no desentonan, aunque el primero no ha aprendido a recitar. Del resto, el Iván de Víctor Perlo maneja con soltura sus improvisaciones y estribillos y consigue las más ruidosas carcajadas.

Muy adecuado el vestuario de Yenia Dumnova, discreta la escenografía de Jorge Brito y bien armados los finales de cajita de música.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 813, 18 de mayo de 1956: 15).

Una película-río: *Giant* de George Stevens[1]

Dos cosas hay en *Giant* lo suficientemente claras como para que el cronista las reconozca en los primeros cinco minutos que siguen a su primer contacto con el filme: que James Dean, sin Elia Kazan, también podía ser un excelente actor, y que a George Stevens el tema de Edna Ferber no le quedó grande pero le quedó largo. Parece imposible que el realizador no haya advertido qué notable filme pudo ser *Giant* de haber concluido en su primera parte. Hasta allí las concesiones son mínimas y las debilidades dependen más de algunos puntos flojos del reparto (el inexpresivo Rock Hudson, en particular) que de los escasos errores del director. La segunda parte, en cambio, no solo es débil en sí misma y tira algunos lamentables cabos a la cursilería, sino que, además, pervierte retroactivamente la innegable fuerza dramática de la primera mitad. El resultado total es una obra imperfecta pero interesante, bien narrada pero irregular en su estructura, cercana en ciertos sentidos a *Lo que el viento se llevó* y *Al este del paraíso*. Como la primera de estas películas y buena parte de la segunda, *Giant* es también una especie de *filme-río*. Pese a sus defectos, constituye un espectáculo ineludible, con momentos de excelente cine, notoria fluidez narrativa y una permanente atención de Stevens sobre el trabajo de los actores. Si bien esa atención no consigue disimular ciertas carencias interpretativas, probablemente congénitas, del pobre Rock Hudson, en cambio logra (al igual que en *Ambiciones que matan*) que Elizabeth Taylor parezca *una* actriz. James Dean es capítulo aparte.

El desconocimiento de la obra original de Edna Ferber no impide conjeturar que el filme ha admitido más materia novelística de cuanta podía tolerar. No es exactamente el caso de *Al este del paraíso*, donde Steinbeck aportó más melodrama de todo el que hubiera podido cocinar Edna Ferber en tres o cuatro vidas, y donde Kazan puso más brillantez técnica que Stevens, aunque haya cuidado menos que este la eficacia meramente narrativa.

1 La nota aparece con el antetítulo "Carta desde Europa por Mario Benedetti". [Todas las notas del presente volumen corresponden al compilador].

El asunto de *Giant* no es complicado. Se limita a enfrentar dos mundos: el del acaudalado ranchero (Rock Hudson) y el del pobre tejano Jett (James Dean). El primero es dueño de una enorme extensión de tierra y de incontables cabezas de ganado; el segundo es un resentido miembro del personal del rancho. El pretexto de ese resentimiento es que el ranchero ha heredado de sus mayores vastas tierras presumiblemente mal habidas, pero la causa verdadera es la pasión que despierta en el muchacho la presencia de Elizabeth Taylor, flamante esposa que el ranchero ha traído de Maryland. Los otros personajes constituyen una especie de coro alrededor de esa oposición. Solo Mercedes McCambridge, en el papel de Luz, la hombruna hermana que intenta dominar la vida del rancho, tiene a su disposición un papel lleno de vida (en la misma cuerda del que compusiera en *Celos mortales*, de King Vidor) que, además, sirve para que la actriz alcance una de las mejores actuaciones de su carrera.

La muerte de Luz pondrá a Jett en posesión de una pequeña parcela de tierra, de la cual brotará más tarde tanto petróleo como para convertir al antiguo desarrapado en el hombre más poderoso de la región. Las consecuencias de ese vuelco de la suerte (que, por otra parte, entraban en las previsiones de todo espectador) son las que pormenorizan, algo latosamente, la segunda parte.

En la primera, Stevens usa con evidente acierto el *contrapunto*, como medio de agilitar la compacta progresión de la trama, pero lo usa sin forzar el ritmo narrativo, simplemente enfrentando situaciones y permitiendo que estas enriquezcan recíprocamente su sentido. Es ejemplar, por ejemplo, la representación de los tremendos esfuerzos que realiza Luz para dominar su caballo, y los intentos, casi paralelos de Jett, para impresionar a otra "bestia soberbia", la mujer de su patrón. En la segunda parte, en cambio, los efectos contrapuntísticos son vulgares y se repiten sin mayor eficiencia. Es lamentable, por ejemplo, la conversación (de simétricas intenciones) que sostiene el matrimonio, cada uno en su lecho, acerca del opuesto porvenir de sus hijos.

Otro de los recursos preferidos de Stevens es el simbolismo. Cuando Jett entra a ver a Luz agonizante, una sombra le cubre prácticamente todo el rostro, dejando solo un ángulo luminoso en el que se ve el ojo de James Dean, como anticipando la idea de que esa muerte le autorizará a mirar en el mundo de sus patrones. Cuando el mismo Jett toma posesión de su pequeña tierra, la mide a grandes zancadas (bien apuntadas en la partitura de Dimitri Tiomkin) como modo eufórico y personal de hacerla suya, de sentirla realmente bajo su planta.

En otras oportunidades, como el entierro de Ángel, el mexicanito (y pese a su falsa presión patriotera) o el discurso de Jett frente a la sala vacía, Stevens no precisa ni del contrapunto narrativo ni del simbolismo visual para hacer cine mediante la sola fuerza de las imágenes y la formidable ayuda

del fotógrafo William C. Mellor. La dirección de Stevens es talentosa pero irregular. El gran creador de la película es, sin duda, James Dean. Su labor puede conceptuarse como perfecta y los momentos más intensos y logrados del filme se basan casi exclusivamente en su trabajo de actor. Todo el primer capítulo, con la aparición del ranchero en casa de la muchacha, el negocio del caballo y el rápido casamiento, está narrado en el nivel de la corriente comedia de Hollywood, con los toquecitos de vulgaridad y romance facilongo a que tan bien se presta Rock Hudson y Elizabeth Taylor. Pero no bien la pareja llega a Texas, y James Dean aparece vigilando su arribo desde lejos, el espectador tiene la exagerada impresión de que, a partir de ese momento, el relato se vuelve nítido e intenso, como si todo el conflicto adquiriera de improviso un sentido legítimamente dramático. A partir de esa escena el proceso psicológico que narra *Giant*, tiene una especie de termómetro en el rostro de James Dean. Este no repite en absoluto la actuación (excelente, aunque para algunos imposible de prolongar en un rumbo que no fuera el marlonbrandesco) de *Al este del paraíso*; la supera quizá, pero en otro sentido. El viaje en auto de Elizabeth Taylor; la entrega de la tierra que le deja Luz y su inmediata negativa a venderla; la formidable borrachera de la segunda parte, que incluye la impagable declaración de amor a la hija del ranchero y termina con el discurso a solas en la vasta sala desierta; cualquiera de esos tres momentos alcanzarán para destacar la formidable interpretación y apreciar la ductilidad del malogrado Dean, pero en rigor a su actuación total la que sostiene el filme, a tal punto que todo cuanto sigue a su última aparición (incluidas la pelea de Rock Hudson en el parador y la penosa copa Melba del final) es poco más que un desgraciado estrambote.

El filme dura aproximadamente tres horas y cuarenta minutos, al menos en esta versión (de diálogos originales con subtítulos en francés) que se exhibe en París. Hay, además, varios cines que presentan la versión doblada. Convendría tomar nota de esta duración para comprobar luego qué saldo sobrevive, una vez que hayan cumplido su parte las consabidas y hambrientas tijeras montevideanas

(*Marcha*, Montevideo, n.º 859, 26 de abril de 1957: 19).

Liliom por el Piccolo Teatro de Nápoles[2]

Quizá no sea *Liliom* la obra más adecuada para que un elenco italiano alcance su máximo rendimiento. Pero el Piccollo Teatro della Città di Napoli que dirige Ernesto Gressi la ha incluido en su repertorio con una intención vagamente política que el texto expreso e impreso del programa se encarga de formular: "*Nessuno vorra mancare alla manifestazione d'arte che glorifichera oltre tutto un popolo europeo che col suo eroico valore ha sorpreso e commosso il mondo*".

2 Nota que aparece con el antetítulo "Carta de Italia".

Dentro de la obra dramática de Molnar, *Liliom*, llena de defectos desde un estricto punto de vista teatral (personajes falsos, tema chirle, violencia injustificada, irrupción de lo sobrenatural como último recurso de la trama), mantiene sin embargo, y la acrecienta día a día, su irradiación hacia el espectador. Que *Liliom* llega aún a todos los niveles del público, es un hecho fácilmente comprobable que, aun para quienes están curados de espanto, pone un poco en cuarentena ciertos lugares comunes de la crítica.

El secreto reside probablemente en la cuota de ingenuidad sobradora que mueve y difunde la obra, una ingenuidad que no es tontería sino deliberado propósito de ver las cosas con cierta infantil desaprensión, de traer lo sagrado a la tierra para burlarse un poco, pero no demasiado. Es cierto que la obra no coincide consigo misma en algunas zonas de su mensaje, pero sobre ese desajuste superficial domina la coherencia profunda e inteligente del autor, un hombre que sabe lo que quiere y jamás es arrastrado por sus personajes a atolladeros imposibles. Es bastante más probable que Molnar sea un inteligente que parece intuitivo antes que un intuitivo que parece inteligente.

El *Piccolo napolitano* ha encarado la obra con suficiente ajuste, pero no siempre con el sentido del ritmo escénico que necesite Molnar para que llegue al espectador el brillo de su estilo. Hay un poco de tiesura y quizá de monotonía en la forma de verter el largo prólogo sin palabras, tal vez porque a Molnar le sienta menos que a nadie esa tímida inyección de *Commedia dell' Arte*. Falta asimismo cierta indispensable dosis de imaginación en la escenografía, muy entreverada, de Cesare Mario Cristini, que ha desaprovechado lamentablemente el recurso de los telones transparentes. La actuación del elenco, en cambio, es muy equilibrada, y parece haber merecido el máximo cuidado del *regista* Ottavio Spadaro.

La puesta en escena es en cierto modo demasiado cautelosa (en ningún momento se asiste a la asombrosa audacia imaginativa que, unido a un excepcional trabajo de conjunto, nos brindara en Montevideo el otro *Piccolo*, el de Milán) y aunque no estoy aquí en condiciones de tildar en el texto las posibles libertades de la versión, esta parece, en general, más conformista que reverente. Es justamente esta cautela la que desarma un poco el espectáculo o por lo menos la que le quita magnetismo. La dirección se queda a medio camino entre la fidelidad a Molnar y la jocunda energía napolitana, y uno no puede menos que preguntarse si no hubiera sido mejor haber intentado una de esas aventuras a que es tan afecto, sin ir más lejos Pepe Estruch, y haber volcado todo *Liliom* en el recipiente del brío napolitano.

Uno de los mejores matices de la representación, y el que a la postre vino a salvar la noche, fue el cuidadoso relevamiento de la ingenuidad molnariana, inmejorablemente sostenida en la escena en que María (Francesca Palopoli) le explica a Julia en qué consiste la sensualidad, a la otra en que la señora Muskat (Paola Borboni, estupenda) trata de recuperar a Liliom. El tono general de la puesta en escena, sin llegar a ser inflexiblemente

naturalista, no logra inscribirse en el clima poético del texto de Molnar. En determinados pasajes (agonía y muerte de Liliom, primer diálogo extenso entre este y Ficsur) ese naturalismo rinde buenos dividendos, pero en otros, como la escena final, despoja al trascendente Molnar de su mejor arma: el símbolo. Debió hallarse algún modo más comunicativo de hacer decir a Julia (Mara Berni) la frase más importante del tercer acto y quizá de la obra todo (el reconocimiento de que los antiguos golpes de Liliom no le causaban dolor) en vez de permitirle que la murmure tan quedamente que solo se entera de su contenido aquellos pocos advertidos que conocen el texto.

En general, el espectáculo es correcto, con momentos de excelente factura y un buen trabajo de los actores (la mejor: Paola Borboni, y, en un plano levemente inferior, Alfredo Cansi, Mara Berni y Francesca Palopoli; Roldano Lupi, en el papel de Liliom, está más bien incoloro y desperdicia el papel), pero disminuido por cierta timidez directriz y una escenografía confusa e inadecuada. A juzgar por una sola muestra, este *Piccolo* está indudablemente por debajo del nivel de otras compañías italianas que han visitado el Río de la Plata, y su eficacia podría compararse con la de una buena función de teatro independiente en Montevideo. Me han informado de que pusieron en escena un excelente *Bernarda Alba*, pero de ello no puedo dar fe.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 862, 17 de mayo de 1957: 17).

Eduardo o la modestia del divismo[3]

Tomar contacto por primera vez con el teatro de Eduardo de Filippo debe representar siempre una sabrosa experiencia. Para un montevideano que alguna vez haya querido explicarse las razones de la chabacanería en que se especializan los más celebrados cómicos profesionales del Río de la Plata, la experiencia puede ser, además reveladora. El teatro de Eduardo (así es llamado familiarmente por crítica, público y programa) tiene varios de los elementos que constituyen el plato fuerte de nuestros bufones. Sin embargo, con su solo juego escénico, Eduardo lo convierte en algo digno, sobrio y legítimamente divertido.

El texto de De Filippo autor es, claro, solo un pretexto para que De Filippo actor pueda lucir su formidable capacidad histriónica. Hay frases estratégicamente colocadas en la cumbre misma de una expectativa, para que el actor haga allí el gesto revelador o el mero encogimiento de hombros que desata la buscada y merecida risa. El comediógrafo trabaja en función del actor, porque evidentemente Eduardo cree mucho más en su capacidad interpretativa que en los valores literarios de su propia obra. Y tiene toda la razón.

Una obrita tan discreta como *Natale in casa Cupiello* se sostiene aceptablemente en lo que es clima, en cuanto es Nápoles y, a veces, en cierto

3 Nota con el antetítulo "El teatro en Italia".

filo del diálogo, pero revela su débil contextura en cuanto debe relatar una peripecia cualquiera, que siempre parece postiza. El mismo público que festeja ruidosamente y aplaude a rabiar los finales del primero y del segundo acto, que no son más que ambiente, queda en cambio desconcentrado ante el ambiguo final con mensaje de ese equivocado tercer acto en que el dramaturgo se vuelve trascendente.

Es fácil y a la vez inútil referir el argumento de *Natale*. Vaya a mero título informativo: Luca (Eduardo) prepara un pesebre para Navidad, lo prepara con una mezcla de ingenuidad y de obstinación y a pesar de los reproches de su mujer y la incomprensión de su hijo. La hija mayor, que se ha casado con un fabricante de botones, pero que durante toda la obra amenaza fugarse con su antiguo prometido, viene a ver a sus padres y, en un arranque de histeria, destruye el pesebre. El segundo acto es la Navidad propiamente dicha y muestra, en un ángulo del escenario, que el pesebre ha sido rehecho pacientemente por Luca. Una imprudencia de este enfrenta al marido y al amante de su hija, y en el momento en que los dos hombres salen a ventilar su conflicto, Luca, ajeno a todo, entra disfrazado de rey mago, para sorprender a su mujer con luces de bengala. En el tercer acto, y pese a que el incidente no culmina en nada trágico, Luca ha perdido parcialmente su memoria y razón. El vecindario acompaña a la familia y el dictamen del médico no es alentador. Luca todo lo confunde: cree que une para siempre las manos de su hija y de su yerno en una estable reconciliación, pero no se trata del yerno sino del amante de la muchacha. Solo resta que, en pleno desvarío, pronuncie Luca alguna frase referente al pesebre y que el inútil de su hijo le asegure que en realidad se trata de algo hermoso.

Como puede apreciarse, muy poquita cosa. Horroriza imaginar lo que un actor mediocre hubiera podido hacer con esta trivialidad, que influye dos actos de comedia reidera y un tercero de estricto melodrama. No es necesario salir de la obra del propio De Filippo para encontrar comedias de más redonda eficacia. Ni siquiera el personaje central tiene una adecuada coherencia dramática, y por más que el autor apele al recurso del descalabro mental para justificar el último viraje, en el texto Luca no pasa de ser una sucesión de viñetas que no siempre responden al mismo carácter. Entiéndase bien, en el texto.

En la escena, en cambio, De Filippo autor tiene la enorme suerte de que De Filippo actor salve, con su talento, íntegramente el espectáculo. ¿Qué importan las debilidades del texto en el primer acto, si Eduardo, en los largos silencios que siguen al divertido despertar, se mueve admirablemente y cada uno de sus gestos es en sí mismo una creación? La reconocida naturalidad del teatro italiano consigue en Eduardo una patente de sutileza. Otros actores peninsulares (algunos de los cuales han visitado Montevideo) practican el realismo de la exageración, copiando textualmente, a veces con gran eficacia, el modo exaltado de cierta habla regional. Eduardo, en cambio, se mueve modestamente en escena, como si no quisiera hacerse notar. Su divismo es

en esencia casi impalpable, pero existe. Tal vez como una especie de trampa, de la que es consciente el espectador y en la que cae con gusto.

Quizá la mayor fuerza de Eduardo y de su estilo interpretativo radique en su minuciosa composición del personaje. Su impagalbe mímica, el formidable juego de sus manos (que, como en todos los grandes actores, nunca le estorban), hasta sus palabras dichas a medias y sus monosílabos entre dientes, todo ello forma parte de un estudioso aprovechamiento de las propias posibilidades y crean un disfraz casi perfecto de espontaneidad.

Es evidente que, antes de llegar al público, el naturalismo de Eduardo cumple una importante y fructífera estada en la inteligencia. En atención a ese hecho insólito, puede olvidarse el espectador de algunas flaquezas de libreto y hasta de dirección, que en otro caso serían decisivas para juzgar el hecho teatral.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 863, 24 de mayo de 1957: 17).

El cine en Roma

La cartelera de estrenos de este mayo romano incluye pocos filmes que aun no hayan sido estrenados en Montevideo. Baste señalar que entre las novedades figuran *Rififi*, *La Sorcière,* las dos *Anastasias*, *Lust for life, Le blé en herbe.*

Con respecto al Festival de Cannes, la crítica italiana cifra grandes y al parecer fundadas esperanzas en *Le notti di Cabiria*, el nuevo filme de Fellini que narra la historia de una prostituta ingenua e infantil y que, pese a los peros de su tema, ha obtenido el visto bueno del Cardenal Siri y de la censura italiana. Sobre las diferencias y semejanzas entre Cabiria y Gelsomina, el realizador ha hecho algunas puntualizaciones:

"La base interior de ambos personajes es bastante parecida. Cabiria, como Gelsomina, es una criatura que vive en un mundo demasiado duro y brutal, es una víctima de la violencia. No obstante, Gelsomina era un personaje más alegórico y excepcional en un filme que en general se resentía de una estilización particular. Cabiria, en cambio, aunque constituye la ejemplificación de cierto modo de sentir, es más humana y más identificable. Entendámonos: ella permanece siempre como la personificación de un estado de ánimo. O sea que se trata de una criatura que ama y quisiera ser amada y vivir en una relación de alegre simplicidad con sus semejantes. Continuando con el paralelo, se puede decir además que en La Strada*, Zampanó ejemplificaba la violencia ciega y brutal contra el indefenso candor de Gelsomina; en* Le notti di Cabiria*, el ambiente ocupa el puesto de Zampanó. No se trata en fin de un filme sobre las prostitutas; he elegido una prostituta como protagonista, ya sea debido a mis preferencias por las ejemplificaciones extremistas, ya sea porque, objetivamente considerada, la relación de un hombre con una prostituta es quizá una de las más brutales que existen".*

(*Marcha*, Montevideo, n.º 864, 31 de mayo de 1957: 19).

William Wyler y la amistosa persuasión

En el último festival de Cannes, *Friendly Persuasion* cayó como una bomba y le arrebató el premio a *Le notti di Cabiria,* que parecía el candidato obligatorio. No obstante el crítico Pierre Billard ha llegado a afirmar que *Friendly Persuasion "no es el mejor filme del año ni de la estación, ni tampoco el mejor filme norteamericano, ni siquiera el mejor filme de Wyler"*. La única de esas tajantes negaciones que estamos en condiciones de refrendar es, naturalmente, la última, pero vale la pena anotar que ni André Bazin ni Georges Sadoul ni Lindsay Anderson ni Gene Moskovitz se han mostrado entusiasmados por el filme. ¿Dónde reside pues, el secreto del éxito en el Festival, traducido posteriormente, por lo menos aquí en Viena, en un clamoroso éxito de público? Quizá resida en que *Friendly Persuasion* es una obra aparentemente ingenua y Europa empieza a estar de vuelta de los temas negros. No se olvide, además, que el mensaje de *Friendly Persuasion* es notoriamente pacifista y si eso siempre es un punto a favor para un público como el europeo, exacerbado por la amenaza de otra guerra, cobra mayor importancia si se trata de un filme proveniente de Hollywood.

Nadie pone en duda que Wyler es uno de los más hábiles y talentosos realizadores *francamente comerciales* del cine norteamericano. En ese sentido, cabe reconocer que Hollywood ha venido usando con él toda su *amistosa persuasión* para atraerlo a su línea, a su intención, a su horma, incluso para dejarlo ahora formular un mensaje pacifista, *ma non troppo*. En ese sentido, Hollywood y Wyler se han entendido siempre bien; pero, a la vez, Hollywood ha sido amistosamente persuadido (léase engañado), por Wyler en cuanto a la repercusión de ese filme singular.

Es de imaginar que al belicoso Foster Dulles no le haga mucha gracia los aplausos europeos y las palmas de Cannes a un filme americano que sostiene una sola cosa importante: que en ciertos hombres, en ciertos callados y modestos héroes, el hecho de matar a un semejante, en vez de representar una buena inversión de dólares, puede constituir sencillamente una imposibilidad.

De ahí que si el filme de Wyler puede ser tildado de brillante en su lado de comedia y de algo cobarde en cuanto a su mensaje (al fin de cuentas, ¿por qué no llamar las cosas por su nombre, por qué no situar el problema en un justo tiempo o sea el presente?), perderá algo de su timidez si imaginamos por un instante que el enemigo no es el ejército sureño sino la Alemania de Hitler, o el Japón de Pearl Harbour, o la roja Corea, o la exaliada Rusia, si pensamos que el tiempo no es 1862 sino ahora o el pasado inmediato. ¿Podría Wyler haber hecho su filme si el héroe cuáquero sintiera náuseas frente a la posibilidad de matar nazis o nipones o comunistas, en vez de errados hermanos sureños? Seguramente no, y Wyler es demasiado avispado y profesional como para correr los riesgos de Arthur Miller. Evidentemente,

la única posibilidad de hacer *hoy* (no es el ayer de *Lo mejor de nuestra vida* o en el anteayer de *Sin novedad en el frente*, sino en el hoy de Dulles y de Nixon), un filme pacifista en los Estados Unidos, es referirlo a la guerra del Norte contra el Sur, de modo que ningún honorable súbdito del Tío Sam pueda interpretarlo como una invitación a una huelga de fusiles caídos. Probablemente no se deba a un mero azar que la comunidad elegida por el guión para la defensa de la paz sea nada menos que la de los cuáqueros, es decir, una zona más bien excepcional y algo caída en ridículo dentro del abundante pasado norteamericano. Con ello queda bien sentada la higiénica aclaración de que la fiebre pacifista ataca solo a los excéntricos, cuando no a los cobardes disfrazados de principistas, mientras que todos los individuos normalmente constituidos saben cumplir con su deber, o sea matar al prójimo. Claro que en las entrelíneas Wyler está diciendo a gritos otra cosa mucho más verdadera, pero no es improbable que esa cáscara de convencionalismo le haya valido al filme el visto bueno de la honorable censura.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 870, 12 de julio de 1957: 18).

Un Marivaux ágil y armónico por la compañía de Jean Vilar

El *Theatre National Populaire*, que dirige Jean Vilar, tiene una historia breve y una intención simpática. Desde su formación hace seis años, el propósito esencial de la Compañía ha sido llevar el teatro a todas las clases sociales, en un esfuerzo por descentrarlo de la *Elite* intelectual que en Francia, como en otros medios, constituye casi el único eco de las manifestaciones dramáticas. Por eso, sus primeras funciones fueron al aire libre o en salitas sin importancia de los suburbios de París. El *TNP* pasó luego a provincia, más tarde al exterior. El invierno pasado obtuvo en París un formidable éxito con *Le triomphe de l'amour*, de Marivaux.

Quizá *Le triomphe de l'amour* no sea de las más eficaces obras de Marivaux. Tampoco Marivaux, pese a la delectación con que las compañías francesas exhuman sus títulos, tiene para otros públicos un interés demasiado apasionante. Es preciso reconocer que en ese estilo de *porcelana*, las situaciones son casi siempre las mismas (al punto de que todas las comedias de Marivaux parecen meras variaciones sobre un mismo tema), las posibilidades escénicas no son por cierto extraordinarias, el diálogo es casi siempre circular. Quizá Marivaux equidiste de Molière y la *Comedia dall'Arte*, pero carece de la gracia comunicativa del uno y del ritmo avasallante de la otra.

Le triomphe de l'amour relata una ingenua historia que, como la mayoría de las de Marivaux, se apoya en un elemental malentendido. Leonide está enamorada de Agis, y, para conquistarlo, se aparece vestida de hombre en casa de Hermócrates, austero filósofo y tío del muchacho. Allí despierta

Leonide el doble amor de Hermócrates y de Leontine, hermana del filósofo. Al fin Agis se muestra sensible a tanto encanto femenino y los otros dos se quedan a solas con su equivocación.

Dentro de sus limitaciones (al fin de cuentas, no es por ellas que ha sobrevivido Marivaux) debe reconocerse que el diálogo tiene humor, agilidad, buen gusto. Marivaux es una constante del buen gusto. Pero, así y todo, la obra depende grandemente de quien la realice. Molière puede darse el lujo de ser mal interpretado y sin embargo divertir; pero esa elasticidad no va con Marivaux. Solo un director verdaderamente talentoso puede convertir sus comedias de salón en un espectáculo que interese sin pausas. Nada menos que eso es lo que ha conseguido Jean Vilar.

Bajo su batuta, *Le triomphe de l'amour* llega a ser un espectáculo fascinante. Los golpes de efecto, el dominio del ritmo, el esmero en los matices, de que hace gala Jean Vilar, han servido para desarmar la monotonía y la frivolidad de Marivaux y para recomponerlas en una excelente y filosa humorada.

Lo más curioso es que el éxito de la versión se basa en una falta de respeto hacia el texto. Lo que renueva Vilar es la *imagen* escénica de la obra, inyectando una moderna naturalidad en el juego de los actores, convirtiendo el discreto humorismo del diálogo en una cosa viva que el espectador solo puede apreciar cuando se siente vivir con el autor. En vez de convertir a Marivaux en coetáneo del espectador, Jean Vilar ha logrado que este se convierta —por unas horas— en coetáneo de Marivaux.

En cuanto se refiere a la interpretación, cierto sector de la crítica romana ha acogido con algunas reservas el trabajo de María Casares en el papel de Leonide *"que no se corresponde con su temperamento especialmente dramático"*. Sin embargo, un examen objetivo de la labor que cumple en *Le triomphe de l' amour* la excelente actriz, permite afirmar que en el dictamen de ese sector ha pesado un solo y lamentable prejuicio: que la demostrada sensibilidad dramática de María Casares iba a malograr su desempeño de comediante. Lo cierto es que ni siquiera lo ha estorbado, y todo espectador que haya visto *Le triomphe de l' amour* sin aferrarse a su propia admiración por otros trabajos de la actriz, habrá disfrutado de esa elástica Leonide, juvenil y ajustada en sus movimientos, perfecta en su recitado.

A nadie pudo sorprender que el propio Vilar compusiera un magistral Hermócrates y que la deliciosas Catherine Le Couey se luciera en el papel de Leontine, y para ellos el aplauso no tuvo prejuicios. Del resto, cabe señalar el espléndido Arlequin de Daniel Sorano. En cambio, Roger Mollien pareció solazarse en el suspirado afeminamiento de Agis, en consecuencia, su personaje (cabe reconocer, en su descargo, que es el menos interesante de la obra) apareció un poco desdibujado.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 872, 26 de julio de 1957: 17).

No es oro Todd(o) lo que reluce[4]

Gracias a *La vuelta al mundo en ochenta días*, Michael Todd ha pasado a ser alguien en la historia del cine elefantiásico; no solo los millones invertidos en la empresa, o el reparto fanática y minuciosamente estelar, o a la búsqueda de escenarios por todo el mundo en ochenta meses, sino también y especialmente a cómo ha batido Michael Todd su propio parche, desde denominar *"sistema Todd"* a un procedimiento que no le pertenece o inundar de anécdotas propias a los periodistas, hasta volar a México para contratar a Cantinflas, de quien se dice que había jurado no trabajar en ninguna producción de Hollywood) o eliminar del reparto a Maurice Chevalier a causa de un leve rozamiento entre *"amores propios"*. Como final de fiesta, acaba de celebrar en Londres el estreno del filme con un *party* (sic) en que todo fue descomunal, desde la nómina de asistentes hasta la cifra de impermeables repartidos.

Es de imaginarse la envidia con que habrán mirado este despliegue, Cecil B. de Mille desde Hollywood (¿o estaría también en la fiesta?) y Sacha Guitry desde el Purgatorio. Pero hay que reconocer que Michael Todd es otra cosa: en primer término no es el director sino el productor. El director es su tocayo Michael Anderson, un hombre con la suficiente carencia de fama como para admitir, en caso necesario, que las posibles virtudes del filme pertenecen al capo y que en cambio los posibles errores constituyen su personal aporte.

Después de todo, es una lástima que los adultos no leamos a Verne. Leímos el *viaje* en lejanas vacaciones y nos pareció entonces un libro de aventuras. El recuerdo, que sostenemos todavía hoy, es de que se trata de un relato estimulante, nervioso, pleno de ideas. Pero ese es el grave error de haber leído de niño un libro que es primordialmente para niños. Michael Todd, en cambio, lo leyó de mayorcito, probablemente hace tres o cuatro años, y descubrió entonces que la obra, más que un gran libro de aventuras, era una especie de parodia geográfica. A los periodistas no les llegó ningún repartido acerca de lo que pensaba el director Anderson sobre ese particular, pero es evidente que solo un señor llamado René Clair hubiera podido hacer algo con semejante idea. Lamentablemente, el número de Clair no figuraba en la libreta de teléfonos de *Mr. Todd*.

Tal como está, sin Clair y con Anderson, el filme supone algunas estaciones de diversión, unidas por una extendida red de vulgaridades. Las primeras sirven para demostrar que el vuelo a México del supremo hacedor no fue en vano, ya que Cantinflas, en el papel de Passepartout, constituye la máxima atracción del filme. Las segundas, en cambio, sirven para demostrar que el género parodia es, para Todd, una camisa de once varas. La única secuencia que resulta íntegramente un hallazgo (el ascenso del globo, con un certero *gag*: Cantinflas recoge nieve de un pico alpino para refrescar el champagne)

4 Nota que aparece con el antetítulo "Carta de París".

está narrada en tono de farsa. El resto quiere ser parodia, y como tal aplasta a Verne. Todavía el capítulo de la plaza de toros, aunque de una gracia algo primitiva y cinematográficamente mal solucionada, se salva gracias a que Cantinflas sabe hacer lo suyo. En cambio, los episodios del rescate de la princesa, del Japón, de la India, de las elecciones norteamericanas, del ataque de los pieles rojas al ferrocarril (especialmente, este último) están tan cerca de lo que parodian que no alcanzan a superarlo, y como, por otra parte, tampoco están narrados con ritmo de aventura, el resultado es una pobreza sin remedio. En definitiva, el filme oscila entre un reportaje de Fitzpatrick y *"otra de Cantinflas"*. Pocas cosas, en realidad, para tantos millones.

En cuanto al reparto y aparte de Cantinflas (que a veces se pone soso) también se destaca David Niven, un Phileas Fogg algo monótono pero bastante convincente. En la increíble lista figuran, además, casi todos los actores del mundo: Charles Boyer, Fernandel, Trevor Howard, César Romero, Peter Lorre, Shirley Mac Laine, Robert Newton, Red Skelton, Marlene Dietrich, George Raft, Frank Sinatra, Buster Keaton, Joe Brown, Noel Coward, John Gielgud, Martine Carol, Evelyn Keyes, Dominguín, Sir Cedric Hardwicke, Reginald Denny, Ronald Colman, Charles Coburu, Victor MacLegten, Glynis Johns, John Mills, etc. etc. etc., que fueron tildados por el crítico en un noventa y seis porciento. En cuanto a las muchas y originales ideas de Verne, no pudieron ser tildadas en la misma proporción.

En general, parece justificado el rasgo de mejor humor de toda la empresa: en los dibujos animados (muy buenos) que la cierran y que sirven para acompañar los créditos del filme, un fantasmal Julio Verne deja caer su libro sobre la desprevenida cabeza de un activo cinematografista. Pero desde ya se puede afirmar que el damnificado no debe ser un símbolo de Todd, sino de Anderson.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 876, 23 de agosto de 1957: 19).

Un filme demasiado largo en el que Chaplin se queda corto[5]

Hace tiempo que Chaplin le debía a los Estados Unidos la demolición de algunos ídolos, la burla de algunas costumbres, el pago de ciertas cretinadas. Hace tiempo que a los probables señalados se les indigestaba el futuro con esa especie de *"Remember Pearl Harbour"*. Antes aún de estrenarse *A King in New York*, ya los aludidos se dieron por tales y tuvo comienzo una histérica campaña tendiente a reducir al mínimo la zona de distribución del filme, campaña que ni siquiera ha excluido las formas más civilizadas del chantaje comercial, ya que los poderosos *trusts* norteamericanos hicieron saber a los distribuidores franceses que si aceptaban la colocación del filme dejarían automáticamente de importar películas francesas en los Estados Unidos.

5 Nota con el antetítulo "Carta de Londres".

Antes de ver la película, ese terror se justificaba. La burla de Chaplin, el nombre número uno de la historia del cine, en una obra en que no iba a ser molestado por la censura norteamericana, podía ser sencillamente mortífera. Después de haberla visto, ese terror parece un exceso y los escandalosos aludidos ya deben haberse arrepentido de su cola de paja.

Porque el viejo maestro se burla estupendamente de ciertos vicios menores de la vida norteamericana, pero fracasa sin tregua en su larga sátira de vicio mayor. A nadie podrá parecerle exagerado (y sí francamente divertido) su retrato del homo yanqui en sus diversas facetas de guarango, sensacionalista, frívolo, grosero, ignorante y fanfarrón. Pero cuando debe denunciar la más importante lacra de la vida norteamericana, cuando se trata de decir cuatro palabras y crear algunos símbolos visuales sobre la caza de brujas, sobre el estímulo a la delación, sobre el maltrato de la dignidad, es preciso reconocer que Chaplin esta vez erra el golpe. Lo mejor que podían haber hecho los cazadores de brujas era permitir la exhibición mundial de este filme, tan convulsivamente temido, permitirla y hasta alentarla, ya que hubieran quedado perfectamente olvidados. Sí bien todo espectador está en condiciones de festejar que un norteamericano diga de cierto cuadro que no se trata de un Greco sino de un filipino, esa jocunda ignorancia no es después de todo una culpa demasiado odiosa y podrían haberse hecho sátiras paralelas de muchos otros pueblos y muchos otros pelmas.

Esta es acaso la gran lástima del filme: que Chaplin se haya metido tan a fondo en su antiguo y explicable rencor, tan a fondo que se haya quedado sin gracia para exhibirlo. Los gags de la primera parte son sencillamente formidables, pero esa eficacia parcial no importa demasiado, ya que el objetivo visible de la empresa era aniquilar satíricamente esa mala conciencia de la democracia estadounidense que constituyó el maccarthysmo y lamentablemente ese objetivo no se cumple. Ni la burla resulta certera ni los recursos que la expresan llegan a ser medianamente divertidos.

Ahora bien, ¿cuál es la clave de este paso en falso? ¿Será simplemente que a Chaplin no le alcanzó su brillo intelectual, su demostrada intuición de lo cómico, su inigualable experiencia de cineasta, para trazar un retrato que estuviera más allá del bien y del mal, más allá de su amor y de su alegría? ¿O será que esta vez sí ha comenzado la decadencia, tantas veces anunciada y desmentida, en la carrera sin par del genio? Siempre un filme de Chaplin deja varias cifras en suspenso. El futuro dirá si este error es una mera distracción o si también ha llegado para el maestro la hora de perder la gracia.

Nada de esto impide diseñar una explicación provisoria: que el norteamericano sea grosero, ignorante, fanfarrón, son rasgos que se pueden convertir fácilmente en risibles y Chaplin (y otros antes que él) los ha convertido en tales. Que el norteamericano divida al mundo en santos y comunistas, que invoque principios morales para negociados inmorales, que incite tácitamente a la delación y la recompense, son rasgos que nunca serán risibles, como no

podrían serlo los hornos crematorios de los nazis o las matanzas soviéticas en Budapest. Tal vez la clave de la equivocación de Chaplin consista en creer que esa interminable escena del extinguidor de incendios, culminada con el riego intempestivo de los modernos inquisidores, sea suficiente para redimir pro la gracia algo que ni siquiera llega a ser patético.

Esta es otra de las sorpresas de *A King in New York*. Su cuota de patetismo (la segunda gran arma de Chaplin) es casi imperceptible y se limita a las pocas lágrimas que en la penúltima escena vierte el expresivo Michael Chaplin en la solapa de su progenitor. Inesperadamente, *A King in New York* quiere ser cómico de cabo a rabo, cosa que hasta ahora no había pretendido el realizador en sus largometrajes. Lo consigue ampliamente en la primera mitad. La parodia de la sinopsis de Hollywood, el desternillante diálogo sobre polvos antisudorales y mal aliento, el programa en TV para reclame del whisky, la risa contenida frente a los cómicos y todo el episodio de la cirugía estética, están demostrando que los viejos recursos de Carlitos reviven en este rey singular y destronado. Si el filme se hubiera limitado a hacer reír al espectador a costa de los norteamericanos, enfocándolos en su natural más ridículo que ingenuo, es probable que la película hubiera constituido el mejor trabajo de Chaplin trascendente. Incluso los varios sarcasmos a costa del comunismo (como la serie de preguntas y respuestas prefabricadas que vocifera sin respiro el pequeño Michael) tienen una comicidad bien condimentada.

Pero todo ese despliegue de gracia se desgasta en el cansancio que le sigue, en esa segunda parte que es, fuera de duda, lo menos notable que ha filmado Chaplin para el sonoro. Es significativo que el filme no sea patético, ni tierno, ni conmovedor, que sus extremos vayan de la más legítima comicidad a la broma fallida, sin eco, sin tocar como otras veces la cuerda sentimental. Quizá la gracia de Chaplin precisara del patetismo, quizá ese patetismo haya sido algo más que un mero *partenaire* de su eficacia cómica, pero lo cierto es que el admirador de Chaplin ha empezado a vivir de sus nostalgias.

Londres, 23 de setiembre de 1957.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 882, 4 de octubre de 1957: 19).

Anticipo sobre *Baby Doll*[6]

Baby Doll es otro ejercicio melodramático de Elia Kazan, esta vez sobre un libreto de Tennessee Williams, que hace nuevas fintas a propósito de su tema favorito: matrimonio sin sexo. La combinación Williams-Kazan había dado en 1951 un muy estimable derroche de violencia: *A Streetcar*

6 La nota está precedida por el siguiente acápite: *"De una correspondencia que, desde París, nos envía Mario Benedetti —en la que comenta los principales estrenos cinematográficos— extraemos el juicio sobre* Baby Doll*, a exhibirse en Montevideo desde el lunes próximo. Por falta de espacio, publicaremos en la próxima edición de* Marcha *el resto de la carta".*

named Desire, pero es preciso reconocer que *Baby Doll* está lejos de alcanzar ese nivel.

En realidad, la gimnasia intelectual de Williams y sus variantes poético-histéricas sobre la frustración, cada vez tienen menos que ver con lo dramático y más con lo tedioso. El mismo Kazan, un presunto interesado en el tema, lo recoge con bastante menos calor que el que consagrara a las truculencias de Steinbeck en *East of Eden*. En esta oportunidad, su chisporroteo técnico no alcanza a llenar el ojo, y no es suficiente disculpa que la situación ideada por T. Williams sea casi siempre insostenible o que la oposición entre los personajes se base exclusivamente en una violencia apócrifa. Algunas secuencias, como la del primer avance a fondo del siciliano frente a la protagonista, o a la firma de la declaración en que la muchacha señala a su marido como culpable del incendio, o, particularmente, la escena en que Baby Doll acuna literalmente a su amante potencial, quieren, inútilmente ser patéticas pero, sin que aparentemente medie vacilación alguna, se internan profundamente en la zona del ridículo.

Sería tonto no reconocer la habilidad de Kazan en el tratamiento espectacular de ciertos pasajes de bravura, así como en la dirección del buen elenco, pero al fin de cuentas esa destreza solo sirve para poner más en evidencia la inutilidad de toda la empresa. Es cierto que *Baby Doll* tiene un interés casi documental, pero este se refiere al desarrollo circular de dos talentos que vienen repitiendo una receta por la que probablemente han dejado de sentir el menor entusiasmo. Y en ese sentido, el espectador también los acompaña.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 884, 18 de octubre de 1957: 19).

Últimos estrenos en París

Durante el desanimado agosto parisién, y aun en la primera semana de setiembre, las salas de cine han mantenido una prudente política de estrenos de tercer orden o reposiciones de segura taquilla. De todos modos, hay entre estas y aquellos, algunos títulos que probablemente no han llegado a Montevideo, y a ellos voy a referirme:

Love in the afternoon es un divertimento de Billy Wilder, al parecer lejanamente basado en una novela de Claude Anet. En su presentación de las constantes de la vida parisiense (en París se besan hasta los generales) y en los dos primeros tercios del filme, la historia de esta joven violoncelista que se enamora de un rico mujeriego yanqui y solo se permite deslices en horas de la tarde, tiene el viejo sabor de las buenas comedias de Lubitsch, y, por más que los subtítulos franceses sean bastante más picantes que el casto diálogo original, cabe reconocer que la situación relata algunos malos pasos en los que el veterano cinismo de Hollywood no acostumbra a caer. En la última parte, la anécdota se pone al día con la censura y llega a conclusiones

muy morales y casamenteras, pero a esta altura la película ha dejado de interesar y —lo que es más grave aún— de divertir.

Maurice Chevalier reaparece sin mayor fortuna en el opaco papel de padre-detective, Audrey Hepburn se sobra para desempeñar un papel más vale facilongo, y quien realmente se lleva las palmas es Gary Cooper. En la escena en que escucha, y vuelve a escuchar, la grabación de la lista de los imaginarios amantes de Ariane, el veterano actor tiene una de las mejores oportunidades de su larga carrera, y por cierto que no es desperdiciada. Su evolución de la duda hacia la certidumbre, matizada por infinitos convites a los músicos, es una demostración de sus recursos mímicos, de la seriedad puesta al servicio del mejor humorismo.

Three Men in a Boat, filme inglés de Ken Annakin, funda sus intenciones reideras en la célebre novela homónima de Jerome K. Jerome.

La crítica francesa se ha burlado suavemente de las pretensiones humorísticas del filme (burla que no ofrece demasiadas garantías, a que la crítica francesa es tradicionalmente injusta con los filmes de procedencia inglesa) y la compañía exhibidora exhibe en el *hall* del cine una declaración, firmada por un conocido abogado parisiense, en la que este deja constancia de que el público ríe estruendosamente en cada exhibición.

Con certificado o sin él, lo cierto es que el filme es menos gracioso de lo que prometía la novela de origen. Es cierto que un director sin mayor vuelo como Ken Annakin no parecía el más indicado para convertir el chispeante humor conversacional de Jerome en un éxito de la imagen. En general, la versión peca de insistente (el episodio del laberinto, por ejemplo, es algo de nunca acabar) y de opaca, y el espectador inevitablemente hace cálculos sobre lo que hubiera resultado esta prestigiosa humorada en manos de un observador más agudo y certero, digamos un Alexander Mackendrick. A Annakin suele faltarle coherencia, fluidez, pero sobre todo un sentido cinematográfico de la narración. A menudo parece como si el realizador contara la historia para lectores y no para espectadores. Hay situaciones, ampliamente eficaces en el libro, que al llegar al filme se desarticulan por falta de clima.

Así y todo, lo que queda del original, conserva una respetable dosis de humorismo, y el buen elenco (que encabezan Laurence Harvey, Jimmy Edwards y David Tomlinson) hace lo suficiente para que el público se sienta a veces tocado por la gracia más bien indirecta, episódica y algo ingenua de Jerome.

12 Angry Men, un filme de Sydney Lumet que ha obtenido algunos premios de categoría internacional, demuestra una vez más que el único aporte vivificante que actualmente recibe Hollywood proviene de la tan despreciada y combatida televisión. Después de tantos filmes sobre juicios y sobre jurados como ha realizado el cine norteamericano, este filme de origen T. V., a pesar de sus visibles deudas con André Cayatte, impresiona por su esmerada estructura dramática, pero sobre todo por el trabajo impecable

del equipo de actores, en el que Henry Fonda está notable, pero también el resto del elenco actúa en un alto nivel de eficacia.

El filme trascurre íntegramente (las excepciones de prólogo y epílogo son insignificantes) en la sala en que doce miembros de un jurado deliberan a fin de pronunciar su veredicto sobre el presunto crimen de un adolescente. Once de esos miembros están convencidos de la culpabilidad del muchacho; uno solo, el arquitecto (Henry Fonda), tiene dudas válidas acerca de esa culpa. La película relata exclusivamente los esfuerzos dialécticos de Fonda para que los demás participen de sus dudas y la resistencia más o menos firme que esos demás oponen a un cambio de frente. El diálogo conduce tensamente a un final que es, sin embargo, previsible y que en cierto modo es esclavo de su moraleja. Hay además alguna ingenua concesión en la facilidad con que dos o tres miembros del jurado van siendo convencidos por el insistente dudador, pero en cambio es excelente y especialmente rico en matices el retrato psicológico de cada personaje. En este filme, por tantos conceptos singular, la gran *vedette* ausente es el acusado, de quien la cámara muestra solo fugazmente el azorado rostro. Al realizador le importa menos la conciencia individual que ese muchacho, que la conciencia colectiva del jurado que habrá de decidir sobre su vida. La gran fuerza de Lumet reside en que, lejos de imitar en este aspecto a Cayatte, una vez que encierra bajo llave a sus doce exasperados en la sala de deliberaciones, ya no sale de la misma hasta que el veredicto es pronunciado. En ese lapso, Lumet no apela a los tradicionales *racconti* ni lanza a sus actores en soporíferos relatos confesionales. Ninguno de los doce personajes dice acerca de sí mismo ni una palabra más que la que es dable esperar, dado lo peculiar de la situación que enfrentan. La única revelación de ingerencia de lo privado en la conducta frenética de un personaje (Lee J. Cobb rompiendo la fotografía de su hijo) no se da en palabras sino en imágenes, y el espectador queda en libertad para armar el episodio de acuerdo a su paladar o a su régimen intuitivo.

El filme impresiona por su rigor y por su carácter, y es un buen ejemplo de coherencia narrativa y del calado psicológico, puestos al servicio de una saludable convicción.

París, 11 de setiembre de 1957.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 885, 25 de octubre de 1957: 19).

Octubre teatral en Londres

Pese a que la temporada londinense no ha entrado aún en su etapa más intensa, resulta prácticamente imposible estar al día con la actividad de sus escenarios. Baste decir que Laurence Olivier, Brenda de Banzie, Edith Evans, Marcel Marceau, Joyce Grenfel y Judy Garland figuran actualmente en las carteleras.

Para el más exigente sector de la crítica, la pieza del año ha sido, sin embargo, *Summer of the Seventeenth Doll* (*Verano de la mañana decimoséptima*), obra de un australiano, Ray Lawler, presentada en el New Theatre por un elenco del mismo origen. La pieza tiene indudable interés, pero no está a la altura de su éxito. Ray Lawler, que además interpreta con explicable entusiasmo uno de los personajes más creíbles de la obra, es algo así como un segundo (o tercero) Tennessee Williams, con la misma predilección que este por el diálogo violento, los títulos sonoros, los símbolos recurrentes, los complejos de insatisfacción. Lawler no tiene aún el oficio más bien comercial de Williams ni su regusto por lo morboso. Comparado con el de su modelo, su estilo dramático parece menos rebuscado en los efectos, más eficaz en el planteo de las situaciones, pero también bastante más ingenuo. La puesta en escena de John Sumner consigue el ritmo casi frenético que la obra reclama. En el elenco, además del nervioso y eficaz Lawler, se destaca June Jago, actriz dramática de excelentes posibilidades.

La compañía del Old Vic ha llegado a la última temporada de su plan quinquenal, destinado nada menos que a reponer *todo* Shakespeare. La presente entrega se llama *Hamlet*, y Michael Benthall es el responsable de la puesta en escena. Para quien tenga varios Hamlets en su fichero de espectáculos, este de Old Vic puede aspirar nítidamente al calificativo de más fiel y equilibrado. Es curioso, sin embargo, que para el logro de la prolija correspondencia entre un clásico (vital, pero desgastado por la abusiva interpretación de sus intenciones) y un público que presumiblemente está de vuelta de esos y otros rebuscamientos, sea nada menos que la sobriedad la palabra orden. Frente a la más controvertida tragedia de Shakespeare, la versión de Benthall carece de complejos previos, y demuestra, por una vez al menos, que los recursos naturales de Hamlet poseen suficiente intensidad como para apuntalar una puesta en escena que sea respetuosa sin dejar de ser ágil. Asistir a un Shakespeare sin subrayados posfreudianos, constituye hoy en día una sabrosa novedad.

Adecuadamente inscripto en la política de Benthall, John Neville crea un Hamlet vengativo y no histérico, agudo y no nebuloso. Su interpretación puede (y quizás debe) ser minuciosamente discutida, ya que cada espectador suele traer a la sala su propia teoría de Hamlet, pero me atrevo a sostener que no será fácilmente olvidada ni correrá peligro de confundirse con otras versiones (como, por ejemplo, la del equivocado Barrault) más sutiles, más cerebrales, pero terriblemente más incoloras.

Una pieza de John Osborne, *The Entertainer*, escrita especialmente para Laurence Olivier, le brinda a este una de esas oportunidades de lucimiento personal que constituyen por lo general el sueño dorado —e irrealizado— de todo intérprete con regulares ambiciones. En su papel de veterano actor de *music hall* que se resiste a admitir la derrota de este género y la suya propia, Olivier consigue un éxito tan rotundo que nadie ha perdido el tiempo en

buscarle atenuantes. La obra de Osborne no es por cierto impecable. Sus personajes padecen demasiadas indecisiones, contradicciones y borracheras, pero el diálogo reserva tan certeras sorpresas, que el espectador se hace con gusto el desentendido cuando Osborne le pasa gato por liebre. En cuanto a los números de *music hall*, que interrumpen y a la vez complementan el curso dramático de la obra, con Olivier cantando, bailando, zapateando y brindando un minucioso repertorio paródico de los tics más prestigiosos del género, constituyen en realidad un espectáculo aparte, que no solo vale los veintitrés chelines de la entrada sino también el viaje hasta Londres.

De paso también puede verse a Edith Evans, dirigida por John Gielgud, en una obrita (*The Chalk Garden*) más bien insignificante de Enid Bagnold, que solo cuenta con el inefable señorío de la veterana actriz en su composición de Mrs. St. Maugham; a Joyce Grenfell, que interpreta en el Lyric divertidos monólogos de su propia cosecha, con un desparpajo y una ductilidad que superan con creces sus buenos trabajos del cine; *The Boy friend*, una comedia musical de Sandy Wilson, que se ha sostenido *solo* cuatro años en el Wyndham Theatre y que brinda una fresca parodia de las maneras de 1926; y, por fin, el show de Judy Garland, que con varios kilos de más y varias inhibiciones de menos, ha permitido reconocer que su voz es áspera e inculta, que su aspecto es el de una gordita más, que sus canciones son aproximadamente las de siempre, pero también que Judy cantando "Swanee, me and my shadow" o "We're a couple of swells", posee una vitalidad, una capacidad de comunicación y una dosis de simpatía personal, que no precisan ser explicadas sino disfrutadas. De eso se trata, claro, y las muchedumbres que noche a noche desfilan por el Dominion Theatre, empiezan a disfrutar sus canciones mucho antes de que la actriz abra la boca.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 887, 8 de noviembre de 1957: 17).

Teatro en París[7]

Los primeros títulos de la temporada teatral que comenzó el 1º de setiembre, se limitan a recoger la posta de los grandes éxitos del pasado ejercicio.

Entre estos, naturalmente, *Patate* de Marcel Achard (en el Saint-Georges), que fuera sostenido por público y crítica como el mejor espectáculo del año. Después de ese dictamen y de la penuria que significa conseguir entradas para un día cualquiera, el espectador resulta el primer sorprendido ante su propia decepción.

7 En el acápite se aclara: *"Esta nota, que nos fuera enviada hace unas semanas desde París, no había aparecido en razón de que la intensa actividad de los teatros locales llenaba todos los espacios posibles. Lo publicamos hoy, pese al atraso, en el entendido de que los espectáculos a que se refiere siguen siendo lejana primicia para el lector montevideano"*.

Si nunca fue dable esperar mucho de Marcel Achard, era dable en cambio esperar un mejor discernimiento de un público y una crítica que presumen de adultos. Porque el famoso *Patate* es poco más que un sainete, escrito a la medida de Enrique Serrano y algunos peldaños por debajo de las posibilidades escénicas de Pierre Dux, un comediante que actúa con desenvoltura y pasa con bastante elegancia por las vulgaridades del libreto. La obra, informa servicialmente el programa, es la historia de un odio extravagante y profundo. La forma de relatar esa historia de odio es, según aprende juiciosamente el espectador, nada más que mediocre y superficial.

Patate es el mote que Carradine le ha puesto a su amigo Rollo desde los lejanos días escolares. Ese es el origen del odio. Claro que, a más de llamarlo Patate, Carradine le ha quitado a Rollo su dinero, su prestigio, sus ambiciones y su novia, y, no contento con ese desarrollo devastador de la amistad, al final del primer acto se convierte en el amante de la hija de Rollo, que no es hija de Rollo, no faltaba más. El damnificado, que tiene su corazoncito, lucha un rato entre ejercer el chantaje sobre su excamarada o preocuparse por el lío sentimental de la muchacha, pero a último momento, se da cuenta que ese viejo odio hacia Carradine le ha impedido apreciar el amor de su esposa, la muy fiel y reconquistadora Edith.

Con excepción de esa última mermelada, Marcel Achard trata de ponerse cínico, no solo en el diálogo sino también en las situaciones. Cínico pero no mucho, lo suficiente como para que la obra pueda ser considerada por algunos como un certero testimonio de la indiferencia contemporánea hacia los valores morales. En general, parece más bien un testimonio de la indiferencia de Achard hacia lo teatral y su escala de valores. Es evidente que el autor de *Patate* confunde al descreído con el deshonesto, al indiferente con el cretino. Cada personaje es tratado como si fuera el resumen o quizá la añadidura de varios caracteres. Carradine, por ejemplo, es un pillo, pero en el primer acto actúa con una superioridad moral sobre Rollo que es íntegramente gratuita. Rollo le saca a Carradine todo el dinero que puede; la causa verdadera es que trata de cobrarse pasadas cretinadas de su enemigo, pero ante el espectador figura largamente como un simple cultor del chantaje. Alexa, la hija, tira los prejuicios por la borda, pero a la vez incurre en cursilerías de un rancio abolengo finisecular.

Es de presumir que ese doble juego le haya resultado muy cómodo a Achard en el periodo gestatorio de la obra, pero en términos de teatro el procedimiento resulta tan chambón como tramposo. Para cubrir esa poquita cosa, no encontró Achard recurso más adecuado que barnizarla con su humorismo. Como veterano buscador del aplauso que conoce bien de qué lado cojea el respetable público, Achard coloca estratégicamente algunos chistes de vodevil, que aparentemente constituyen la única razón valedera de este éxito poco estimulante.

La puesta en escena de Pierre Dux no está a la altura de su trabajo como actor, pero de todos modos, supera fácilmente las exigencias de la obra.

En el Gymnase, y también desde la temporada anterior, Madeleine Robinson viene interpretando *Adorable Julia*, que como todas las obras de Sauvajon, no es de Sauvajon. *Somerset Maugham* se llama esta vez el *adaptado*. No cabe hacer la reseña de una comedia como esta, suficientemente conocida e incorporada a más de un repertorio comercial. Como en el caso anterior, también se trata de una obra de superficie, pero aquí por lo menos existe un personaje relativamente coherente, no hay pretensiones de mensaje ni de documento social, y, por otra parte, en el diálogo bastante inepto de Sauvajon han sobrevivido algunos aciertos del no menos comercial pero más ingenioso *Somerset Maugham*. Madeleine Robinson, que en el cine se ha visto obligada a desempeñarse en personajes casi siempre contenidos y secundarios, aquí se da el gustazo de dar una obra que basa toda su eficacia en el retrato de la protagonista. A su lado, las otras figuras del elenco, parecen —y en su mayor parte, son— simples comparsas.

La gran atracción continúa siendo Ingrid Bergman, que en el Théatre de París sigue dando *Té y simpatía*, de Robert Anderson. Aquí se da el caso de una obra de débil estructura que sin embargo puede prestarse inmejorablemente al esmerado trabajo de una buena actriz. Cuando esa actriz se llama Ingrid Bergman, vale la pena que exista una obra capaz de brindarle semejante papel.

Los personajes de Anderson siempre están pisando alguna frontera: son una cosa y parecen otra, o son ambas a la vez, o están en vías de transformarse. Tal vez por ello, es necesario reconocer en Anderson una virtud esencial: sus personajes viven de matices, más aun, el matiz es el fuerte de Anderson como dramaturgo.

Entre todos los desaforados indecisos que viven y discuten en *Té y simpatía*, el personaje de Laura Reynolds es sin duda el más rico y verosímil. Ella también vacila pero las dudas no parten de su carácter (que es el único firme de toda la obra, el único que sabe lo que quiere) sino de las dudas de quienes la rodean. Sus propios matices se hacen más evidentes gracias a los ajenos, así como su piedad se enriquece con el primer beso de Tom Lee.

Lo que más impresiona en la interpretación de Ingrid Bergman es su estricta correspondencia con ese personaje. La lección es completa. En el primer acto, Laura Reynolds tiene poco qué decir, pero Ingrid Bergman es la gran presencia de la escena. No porque el espectador se sienta ilegítimamente reclamado con gestos fuera de programa (probablemente no exista en el teatro contemporáneo divismo más modesto que el de la Bergman) sino por la naturalidad con que la actriz sabe colocarse al margen del diálogo. Hoy en día resulta una experiencia poco frecuente hallar un intérprete que, cuando no está hablando, sepa sin embargo dónde colocar sus manos, dónde recostarse, dónde dirigir su mirada, sin que ninguno de esos pormenores parezca en bastardilla. En Ingrid Bergman todo ello sobreviene con una dosis ejemplar de espontaneidad.

En el segundo acto empieza a desarrollarse admirablemente el proceso psicológico de la protagonista, desde sus propios cambios a los cambios reflejos. La actriz lucha aún con el idioma y hasta incurre en algún tartamudeo. Pero a esta altura, ¿a quién puede importarle? Cuando, al final del último cuadro, la actriz asciende al cuadro de Tom Lee, la sala ya está preparada para presenciar esa ardua escena, que solo ahora parece adquirir su sentido, solo ahora (la Bergman apoyada en su ternura y en su desolación) parece verdaderamente un desenlace.

La dirección de Jean Mercure es hábil y equilibrada en cuanto es movimiento, tránsito de actores, ajuste de silencios. En el rubro interpretación, en cambio, su vigilancia deja mucho que desear. Aparte de la primera actriz y del excelente Jean-Loup Philippe (que compone un muy creíble Tom Lee, vertiendo el difícil personaje en el tono debido, sin confundir los gestos y estallidos de un sensible con los de un invertido), el resto del elenco se comporta equivocadamente, en unos casos, como Yves Vincent en el papel de Bill Reynolds, por expresa imposibilidad del actor, quien probablemente cree que su personaje debe tener una indeclinable expresión de alienado, y en otros, como Bernard Lararrige en el papel de Herbert Lee, porque nadie le ha advertido al actor que un parlamento expresamente preocupado no debe recitarse con divertido frenesí. Claro que, con Ingrid Bergman en el escenario, es un desperdicio de la atención llevar la cuenta de semejantes pequeñeces.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 890, 29 de noviembre de 1957: 22).

Ferdinand Raimund, un clásico entretenido

La sola mención de una obra del vienés Ferdinand Raimund quizá represente para el público montevideano aproximadamente lo mismo que un título cualquiera de Florencio Sánchez para el público de Viena. Es decir: nada. Sin embargo, Raimund no solo es uno de los autores más representados en los escenarios vieneses, sino también uno de los más populares clásicos austríacos, a tal punto que quizá solo Grillparzer lo supere en renombre, *Der Bauer als Millionärd*, *Der Alpenköning und der Menschenfeind* y *Der Verschwender*, mantienen intacta su fama y siguen rodeándola de la misma aureola escandalosa que acompañó a Raimund en los tiempos en que él mismo representaba los papeles más exitosos de sus obras.

En 1957, *Der Alpenköning und der Menschenfeind* (*El rey de los Alpes y el Misántropo*) ha sido uno de los grandes éxitos de las Festwoche. Calificada por Raimund como un cuento romántico-cómico en tres actos, fue estrenada en 1928, en Viena, y ya en ese entonces fue saludado por la crítica como un regreso a la mejor manera de Raimund, la que combina lo cómico con lo fantástico, lo sobrenatural con la vida diaria. Hoy en día se la considera sin discusión como su obra maestra.

El *Alpenköning* es en apariencia solo un cuento, ya no de hadas sino de genios. Astragalus, el Rey de los Alpes, es una especie de genio mayor, bien dispuesto hacia los hombres y empeñado en que estos se conozcan a sí mismos. Rappelkopf, el misántropo, no es un inofensivo buscador de soledades. Convencido de que sus familiares y servidores se complotan para matarlo, huye al bosque, pero antes destruye el rico mobiliario de su casa, se lleva todo el dinero disponible y amarga minuciosamente la vida de su cuarta mujer, de su hija, de su criado y del resto de su servidumbre. En vista de que Malcher, la hija, precisa el cosentimiento de Rappelkopf para casarse con el pintor August Dorn, particularmente odiado por el misántropo, Astragalus decide intervenir para solucionar el problema familiar. Rappelkopf ha comprado, pagándola a un precio exagerado, la casa que en medio del bosque poseían el carbonero Christian Glühwurm. Allí vive aislado de sus semejantes y se califica a sí mismo como un nuevo Timón de Atenas. Pero Astragalus se le aparece en su nueva morada dispuesto a curarlo de su misantropía. En espeluznantes apariciones, las tres mujeres anteriores de Rappelkopf le van inspirando a este distintos horrores y, para terminar, una violenta tormenta destruye los últimos escrúpulos del misántropo, que acaba pidiendo socorro a sus odiados semejantes. Ninguno de estos acude ya que no están al alcance de sus gritos, pero en cambio lo salva Astragalus, con la condición de que se someta a una sencilla prueba. Por una sola jornada, el Rey de los Alpes se convertirá en el doble de Rappelkoph, y este, dotado de la apariencia de su cuñado Silberstern, presenciará el regreso al hogar del falso misántropo. El doble engaño se lleva a cabo, y Rappelhopf podrá asistir, como un interesado espectador, a las excentricidades y violencias de su otro yo, que repite con paródico énfasis, sus más antipáticos estribillos. Rappelkopf empieza mirándose muy complacido, pero acaba por indignarse y hasta llega a tomar el partido de su familia frente a los odiosos desplantes de su doble. A esta altura, el Rey de los Alpes ha logrado su objeto, que era simplemente lograr que Rappelkopf se conociera a sí mismo. Por lo tanto, deshace su bien ramado encantamiento y todo habría sido para bien.

Por debajo de la anécdota, ingenua y fantasiosa, del Alpenkönig, se notan algunas respetables presencias del teatro universal. Pero justamente el recurso sobrenatural ha permitido a Raimund construir una obra indudablemente original con un tema que ya había sido tocado nada menos que por Shakespeare (*Timón de Atenas*) y por Molière (*El misántropo*). En Raimund, el elemento fantástico tiene la virtud de echar sus raíces en lo popular. Astragalus y su corte de genios no poseen quizá esa peligrosa inconsistencia de muchos héroes de la literatura feérica, que a veces mantienen con dificultad su equilibrio entra la ingenuidad y la simple tontería. Astragalus es un genio dinámico, emprendedor, cuyo origen se remonta a supersticiones y leyendas realmente sustentadas en la zona alpina. Pero la eficacia del Alpenkönig no se limita al dinamismo de su héroe sobrenatural. El gran hallazgo de Rappelkopf, dando

lugar al divertidísimo contrapunto del último acto. De esa forma, un recurso de tono tradicionalmente fantástico presta buenos servicios a un jugoso cuadro doméstico, de marco casi naturalista.

Cabe contar además que mientras Astragalus es solo una figura fantástica, su importancia en la obra es únicamente la de un comentario. En cambio, cuando Rey de los Alpes se convierte en un ser de carne y hueso, o sea en el falso Rappelkopf, y discute con el verdadero y casi llega a batirse con él, su papel adquiere la importancia de un *alter ego* del protagonista, sin los inconvenientes del teatro cerradamente psicológico y con las ventajas de su bien manejada comicidad. Por otra parte, Habakuk, uno de los tontos más divertidos del teatro clásico en alemán, oficia de paragolpe, frente a la misantropía del verdadero Rappelkopf como frente a la misantropía paródica de su doble. El estribillo mil veces repetido por Habakuk: *"Ich war zwei Jahre in Paris..."* ("Yo estuve dos años en París…") sirve inmejorablemente a su función y a la risa del público. No importa que los otros personajes constituyan una especie de títeres (aunque, en el caso de la familia Glühwurm, den lugar a uno de los momentos más característicos de la comedia). Con esos tres personajes: Astragalus y Rappelkopf, en constante oposición, y Habakuk en su papel de catalizador, la eficacia de la obra está salvada.

Para el público vienés el *Alpenköning* ha tenido siempre un atractivo especial. Desde el siglo pasado los críticos le han venido enseñando que Raimund representó en el personaje de Rappelkopf muchas de sus propias tendencias, entre las cuales figuró la misantropía. La salvación del *Menschenfeind* viene por el conocimiento de sí mismo y es este conocimiento el que lo rescata de su propia destrucción. El público sabe además que Raimund interpretaba en escena el personaje de Rappelkopf y, sobre todo que, a diferencia de su personaje imaginario, no pudo sobreponerse a su autodestrucción y acabó suicidándose. De modo que la obra tiene también su lado patético, ya que está mostrando la solución ideal que Raimund fue capaz de comprender en su obra, pero no de canalizar en su propia vida.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 890, 29 de noviembre de 1957: 31).

El estreno de hoy: *La calesita del matrimonio*

Dirigida por Concepción Zorrilla, la Compañía Ávila-Martínez Mieres estrena hoy en el Teatro Solís, *La calesita del matrimonio* (*The Marriage Go Round*), una comedia del autor norteamericano Leslie Stevens. Además de las figuras titulares de la comedia, el reparto incluye a Graciela Gelós y Rodolfo Morandi. Los decorados pertenecen a Adolfo Halty. La novedad técnica del estreno la constituye un escenario giratorio, que será inaugurado con este espectáculo.

Leslie Stevens nació en Washington, y no es el primer literato de la familia. Su padre, Leslie C. Stevens, ingresó hace tiempo al *best sellerato* con

una obra titulada *Russian Assignment*. A la edad de trece años, Stevens Jr. ya había triunfado en un certamen para jóvenes dramaturgos. Más tarde debió interrumpir sus estudios para alistarse en la Fuerza Aérea. Estuvo vinculado a la Escuela Dramática de Yale y al American Theatre Wing. Contó con el apoyo de Howard Lindsay, Robert Anderson y Moss Hart, y su primera obra estrenada se llamó *Bullfight*.

Antes de que *The Marriage Go Round* fuera estrenada en el Plymouth Theatre, dos obras de Stevens habían tenido acceso a Broadway: *The Champagne Complex*, que tomaba al psicoanálisis como tema de sátira (Polly Bergen en el papel protagónico) y *The Lovers*, con la participación de Joanne Woodward.

La calesita del matrimonio fue puesta en escena por Joseph Antony, y el cuarteto de intérpretes estaba constituido por Charles Boyer, Claudette Colbert, Julie Newmar y Edmond Ryan. Tuvo buena acogida crítica y un sostenido apoyo del público.

El autor de esta nota tuvo ocasión de verla en Broadway, en la temporada 1959. En esa oportunidad, la comedia impresionaba como ágil de diálogo y de situaciones, y estaba bien defendida por un elenco especialmente competente. La anécdota presenta la apacible vida conyugal de un profesor de antropología, cuya esposa también tiene derecho de agregar junto a su nombre las tradicionales, prestigiosas y escuetas iniciales: Ph. D., D. Litt. M. F. A., Soc. Sc., todas las cuales acreditan su multiplicidad intelectual. En apariencia constituyen la pareja ideal para rechazar toda tentación extramatrimonial. Pero una joven nórdica, y además exenta de prejuicios, aparece en escena y el andamiaje intelectual casi se derrumba.

Charles Boyer, en el papel del profesor Deville, decía sus párrafos anglonorteamericanos con un acento estereofónicamente francés, que parecía más deliberado que inevitable. No obstante, era un gusto verlo moverse en escena con una competencia tan desenvuelta y una espontaneidad tan profesional. La experiencia de ver a Claudette Colbert, en un papel humano y facilongo, haciendo rendir el máximo al innegable encanto de su voz y de su presencia, constituye un formidable recuerdo de espectador. Pero la sensación (por motivos extrateatrales) era Julie Newmar, un cuerpo espléndido que aparecía en escena semicubierto por una tímida toalla, y que ponía a dura prueba toda la veteranísima decencia del antropólogo Boyer. Con ese papel, Julie Newmar ganó el Antoinette Perry Award de la temporada 1959 y nadie hubiera sido tan hipócrita como para discrepar con el jurado.

La dirección de Joseph Antony era bienhumorada y dinámica, con el hallazgo de eficaces recursos escénicos y escenográficos para el divertido contrapunto de las conferencias paralelas.[8]

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de enero de 1961: 5).

8 Este tipo de notas informativas, construidas para preparar al lector-espectador ante la inminente puesta en escena de una obra, más adelante el autor las firmará con sus iniciales (como en este caso), con el agregado: *"Recopilación y notas"*, es decir avisando sobre la labor de síntesis informativa del texto.

Comunicabilidad de Florencio Sánchez

En reciente debate (reseñado en estas páginas el domingo pasado) sobre Florencio Sánchez, que contó con la participación de varios críticos teatrales, se consideró la temporada 1960 como un homenaje poco menos que demoledor. En la investigación de algunas causas de semejante fracaso, la censura mayor fue para quienes organizaron el ciclo conmemorativo, pero también hubo comentarios que salpicaron a Sánchez. La más grave consecuencia del homenaje, puede ser, a nuestro juicio, un traslado del diagnóstico. Creer que el enfermo es Sánchez, y no la Comisión de Teatros Municipales. Las endebleces de nuestro dramaturgo n.º 1 no son descubrimiento del último semestre; siempre existieron y, sin embargo, hasta ahora el público había apoyado a Sánchez con más intuición y afecto que la misma crítica, que siempre tuvo pronta, frente a la reposición de cada una de sus obras, una nutrida lista de objeciones a tildar.

En 1925 la revista *Mundo Uruguayo* realizó un plebiscito popular, a fin de establecer quiénes eran los diez hombres más célebres del Uruguay, y Florencio figuró entre ellos, con más de 17.000 votos (Artigas, el triunfador absoluto, obtuvo 25.000). Pese al homenaje aniquilador de 1960, ese apoyo popular subsiste. Conjeturar que la escasez de público en los últimos espectáculos significa también que el pueblo ya no se reconoce en Sánchez, sería extraer una consecuencia más bien descabellada.

En la mesa redonda del pasado viernes, el crítico Ángel Rama recordó que *Canillita* (obra que en 1960 solo alcanzó quince representaciones) diez años atrás había sido un éxito de taquilla en la Comedia Nacional. Pero tal comprobación se extiende más allá más allá de ese único ejemplo. Con anterioridad al reciente ciclo municipal, todo conjunto (profesional o independiente) que quería equilibrar sus finanzas o simplemente conseguir un éxito, se limitaba a reponer un título de Florencio. Sus obras siempre llevaron público; y público que no venía de élites intelectuales, sino que era verdaderamente popular.

Al esnob, en cambio, el teatro de Sánchez no le cae bien en el momento actual. Para él, siempre hay algún autor de prestigio al que es de buen tono repudiar. Épocas hubo en que quedó bien estar "de vuelta" de Pirandello; otras, en que fue elegante rechazar a Shaw. Por lo general esa intermitencia de repudios suele coincidir con entusiasmos más o menos complementarios (Ionesco, Genet, Dürrenmatt). En el presente, es un síntoma de alerta intelectual tener reacciones alérgicas ante la obra de Florencio. Pero no deja de llamar la atención que una misma obra, estrenada en el teatro Apolo, del Cerro, haya sido un éxito de público, pero representada de inmediato en la Sala Verdi, fuera un fracaso de boletería. El elenco era el mismo, la diferencia acaso estuvo en la dosis de prejuicio.

Lo cursi y lo poético

Para cierto sector de público "del Centro", el teatro naturalista ha llegado a ser una mala palabra, especialmente si se le avisa con anticipación que se trata de naturalismo. Hace diez años, Antonio Larreta destacaba (en *Número*, Montevideo, 6-7-8, enero-junio 1950) un hecho notable: *"que, pese al furor apologético, la palabra poeta haya sido casi unánimemente rehuida en los juicios sobre Sánchez"*. Y señalaba el caso de *Barranca Abajo*, obra en la que, según Larreta, *"por única vez [Sánchez] se dejó arrebatar por una convicción poética […]. Por única vez, el naturalismo no es más que forma de expresión […]. Aquí plantea una situación trágica cuya validez universal ya ha sido aclamada y lo mueve la fe poética de su tema y la confrontación es la del hombre y su destino"*.

Tal vez *Barranca Abajo* sea el ejemplo más nítido de esa condición poética en Florencio. Pero no es el único.

Toda su obra está llena de hallazgos, de situaciones, que, a veces, por la chabacanería del lenguaje, la hipérbole del sentimiento, parecen decididamente cursis. Pero la verdad es que son algo más que cursis: son poéticas. El lado poético de Sánchez no es una creación intelectual; es un instinto muy especial para reconocer, dentro de una realidad a menudo estulta, cuál es la *tranche de vie* que viene cargada de poesía.

Un año es demasiado

Por eso, tal vez sea cierto —como dijo el crítico Mario Trajtenberg en el mencionado debate— que haya una parte del teatro de Sánchez que tenga *"tufo a muerto"*. Hay, claro, situaciones envejecidas, coloquialismos en desuso, debilidades del texto (¿acaso se libran Shakespeare o Lope de semejantes lagunas?), pero nada de eso alcanza para extender a la obra de Sánchez un certificado de defunción. Aun con esas carencias parciales, es un autor que siempre se comunica con el espectador. Que 1960 haya sido un año de parcial incomunicación, quizá se deba a que los organizadores del ciclo confundieron la alimentación con el empacho. ¿Quién es capaz de negar que Esquilo es unos de los Grandes del teatro universal? Pero, ¿quién es capaz de aguantar, entrada en mano, todo un año de Esquilo? Hasta aquí los exégetas de Florencio habían tratado de defenderlo del paso del tiempo; de ahora en adelante, deberán dedicar sus mejores fuerzas a defenderlo de este plúmbeo, deprimente homenaje. Si Sánchez sobrevive a semejante conmemoración, entonces sí podremos estar seguros de que tiene la eternidad asegurada.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de enero de 1961: 5).

Dos críticos europeos opinan sobre el nuevo cine

El español Juan Cobos y el francés Marcel Martin formularon en Cine Universitario sus respectivos —y dispares— diagnósticos sobre el nuevo cine que actualmente se está creando en España y en Francia. Martin es pesimista (*"el nuevo cine francés es un opio para intelectuales, así como el anterior cine comercial era un opio para las masas"*); Cobos, en cambio, está muy entusiasmado con su propia esperanza (*"en 1960, España ha producido varias películas de gran interés; hasta la fecha, era sabido que el cine español solo producía una buena película cada 50 años"*).

La nueva ola no es un testimonio

Cobos tuvo la ventaja de llegar directamente a su interesado auditorio. Martin, en cambio, no tuvo más remedio que someter sus ideas a la aduana de un intérprete, que solo permitía el paso a las menos brillantes. Así y todo, pudo recogerse la impresión de que Marcel Martin opina que es muy difícil encontrar un denominador común para la *nouvelle vague* [en adelante: NV], ni siquiera tomando tres productos aislados, como *Los cuatrocientos golpes*; *Hiroshima, mon amour* y *Los primos*. Destacó Martin la importancia del factor publicitario en esta nueva promoción de realizadores. Fueron los críticos, encabezados por el equipo de *Cahiers du Cinema*, quienes *lanzaron* a estos jóvenes. Destacó, además, que los realizadores de la NV demostraron que era posible hacer filmes prescindiendo de los grandes productores, de las costosas *vedettes* y, por ende, de los presupuestos multimillonarios. Finalmente, los propios productores comerciales se han convencido de que es posible hacer películas de éxito con un costo reducido y que ello puede dejarles mejores ganancias que nunca.

Para Martin, los filmes de la NV no son en absoluto comparables, en cuanto testimonio, con las películas del neorrealismo italiano. Con fragmentos de estas últimas, podría hacerse una historia de un determinado periodo de la vida italiana: con filmes de la NV sería imposible formular un cuadro testimonial de la Francia de hoy. Estos filmes franceses buscan casi todos una forma de evasión, evasión que en buena parte es provocada por la censura. Martin considera importante, sin embargo, el mero hecho de que los nuevos directores franceses (Alain Resnais, François Truffaut, Louis Malle) consideren el cine, no como una forma de ganar dinero, sino como un medio de expresarse. De ahí que sus filmes demuestren un gran respeto por el espectador, a diferencia de los realizadores simplemente comerciales, que en general menosprecian al público. Aun en las escenas más osadas del nuevo cine (*Los amantes*), el realizador no tiene la intención de hacer pornografía. Martin destaca, asimismo, como rasgos fundamentales de la NV, un rechazo del lenguaje cinematográfico tradicional y una nueva forma de lirismo (heredada, quizá, del cine norteamericano).

Otra vez la esperanza

Marcel Martin hace crítica en *Cinema 62*; Juan Cobos, en *Film Ideal* y *Temas de Cine*. Cuando le toca el turno a Cobos, este se refiere, con indisimulada satisfacción, a la buena acogida que los críticos han dispensado en Punta del Este a los dos filmes españoles: *Los golfos* y *El cochecito*. Elogia con calor a los críticos uruguayos y recuerda que Berlanga le dijo cierta vez que los comentarios más lúcidos que se habían vertido sobre sus filmes provenían de Argentina y Uruguay. Cobos historia rápidamente —y con buen enderezo de humorismo— la evolución del cine español a partir de la aparición de Bardem y Berlanga. Justamente, el éxito internacional de algunos filmes de estos realizadores impulsó a los universitarios (que hasta entonces se habían mantenido alejados del cine, como si este fuera algo pecaminoso) a participar en las labores cinematográficas y a considerar *"que ello no era una deshonra para la familia"*. Cobos señala que en España no se estrenan más de 300 películas por año, de las cuales, debido a un acuerdo especial, 100 deben ser norteamericanas. Prácticamente se desconoce a Bergman y a lo mejor del cine inglés, del italiano y del francés. Películas rusas, japonesas, checas y polacas, no entran a España. *"Por eso, desde que llegué aquí, me he pasado viendo cine de la mañana a la noche"*.

Las condiciones en que trabaja el realizador español no son —en opinión de Cobos— muy favorables. Se considera que un filme "con problemas", no es comercial y siempre trae disgustos a sus realizadores. El lema es: *"Hacer cine que haga olvidar los problemas a la gente"*. Hay una verdadera imposibilidad para tratar temas importantes y, en aquellas escasas ocasiones en que esos temas son tratados, se le liman en tal forma las aristas que pierden totalmente su fuerza. Además está la *clasificación*, gracias a la cual los filmes reciben mayor o menor ayuda del Estado. Esta ayuda procede de los derechos de importación de los filmes extranjeros. Se considera que estos al ser doblados al español (única manera de llegar a la gran masa de analfabetos), perjudican al cine autóctono, y por ese prejuicio, los importadores deben pagar un impuesto que luego se reparte entre los filmes españoles, de acuerdo a una clasificación que hace el Estado. En general, los mejores filmes reciben una categoría muy baja y a veces ni siquiera alcanzan a obtener ningún tipo de ayuda.

Además, agrega Cobos:

"la caída de Perón nos ha hecho un mal terrible, porque de pronto aparecieron una cantidad de directores argentinos, dispuestos a hacer cualquier cosa y por cualquier precio. Han aceptado temas y procedimientos que, pese a todo, ningún director español hubiera admitido".

Se refiere asimismo a la censura, pero advierte que sobre ese tema no está demasiado enterado. *"Fíjense que nuestro sistemas de comunicación es casi medieval: simplemente consiste en pasarnos las noticias de unos a otros, y eso, claro, requiere mucho tiempo para concurrir a los cafés"*. No obstante, tiene grandes esperanzas

para 1961. Buñuel ha vuelto a España, y, frente a ese hecho, el rostro de Cobos (en el que la erudición no ha desalojado aún a una sana expresión de adolescente travieso) se llena de satisfacción nacional y orgullo cinematográfico. *"Buñuel está haciendo un filme que no es coproducción. Es una película totalmente española"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de enero de 1961: 5).

El espejo de la vida

El cine California estrena hoy este filme checoslovaco que en 1959 obtuvo el Gran Premio Especial en el Festival de Mar del Plata. Está formado por cuatro episodios independientes, dos de los cuales se basan en cuentos de Karel Capek.

Quién es Karel Capek. Karel Capek es quizá el más célebre de los escritores checoslovaco. Nació el 9 de enero de 1890, en la localidad bohemia de Malé Svatonovice, y murió en Praga, el 25 de diciembre de 1938, en las vísperas de la invasión hitlerista. Capek escribió cuentos, novelas, piezas teatrales y ensayos. Aunque la crítica sostiene que su obra maestra es la trilogía formada por sus novelas *Hordubal*, *Meteoro* y *Una vida vulgar*, su fama más extendida proviene de sus obras teatrales, especialmente *R. U. R* y *La vida de los insectos*, que han sido representadas con gran éxito en toda Europa, y también en los Estados Unidos.

R. U. R. es una pieza fantástica, una especie de alerta contra el riesgo de la excesiva mecanización. La Compañía Rossum's Universal Robots (de ahí la sigla R. U. R.) es una enorme fábrica de hombres y mujeres artificiales, es decir de *robots* (la palabra *robot*, que hoy está incorporada a la vida moderna, viene del checo: *robota*, trabajo, y tuvo por primera vez su sentido actual en esta obra de Capek), que son importados a todos los países del mundo y carecen de alma, ya que *"el proveerles de alma incrementaría excesivamente los costos de producción"*. A instancias de Helena, esposa del director de la fábrica, un fisiólogo consigue un alma para robots, pero junto con el alma, los seres artificiales adquieren los sentimientos —tan humanos— de la ira y el odio, y aniquilan a todos los hombres y mujeres de este mundo.

En toda su obra literaria, Capek demostró una constante preocupación por los valores esenciales del ser humano. Sus primeros cuentos estaban llenos de un pesimismo juvenil y brindaban una versión de la vida que la presentaba como algo arbitrario y caótico, pero luego, llegado a su espléndida madurez, dirigió su mensaje a luchar definitivamente contra el titanismo técnico de la vida contemporánea. En este sentido, la novela *Krakatit*, con su prodigiosa mezcla de realismo y utopía, es una de sus obras más logradas.

Chesterton era el escritor predilecto de Capek y, evidentemente, ha influido en su obra, en especial en su lado humorístico. Pero también es visible el aporte de Henry James, cuya célebre teoría del "punto de vista" fue exitosamente aplicada por Capek en la trilogía de novelas que se menciona

más arriba. El escritor checo creía firmemente en las posibilidades del hombre común, y aunque los críticos de su patria censuran frecuentemente el carácter demasiado internacional de su literatura, esta —como ha sido notado por René Wellek— representa *"un cuadro, finamente dibujado, de la escena checa, y después de todo hay algo muy representativo y nacional en la afectuosa comprensión de Capek hacia el hombre común, y también en su genuina fe en la democracia y en la humanidad"*.

Capek y el cine. Desde 1945, fecha en que fue creado el Filme Checoslovaco del Estado, este instituto ha procurado llevar al cine las obras más representativas de la literatura checa, y, como es lógico, Capek ha sido de los autores nacionales más frecuentemente adaptados. Ya antes de 1945, se habían realizado tres filmes sobre obras de Capek: *Bandolero*, *Los Hordubal* de Martín Fric (1938) y *La enfermedad blanca*. Después de esa fecha, se realizó un filme titulado *Los cuentos de Capek*, también de Martín Fric (1947). El notable realizador checo Otokar Vavra dirigió una versión de *Krakatit* (1948) y también *La primera brigada de salvamento* (1959), basada en otra obra de Capek, que fue presentada al penúltimo Festival de Mar del Plata.

Este filme. La compaginación de *El espejo de la vida* tiene características muy particulares. Sus cuatro episodios corresponden a tres filmes diferentes. Los que están basados en relatos de Capek, son *Un caso jurídico* (o *Me persigue un muerto*), y *Gloria*. El primero está dirigido por Milos Makovec, sobre guión de Frantisek Daniel y con un elenco en que figuran: Jan Pelikan, Milos Kopecky, Frantisek Filipovsky. El segundo pertenece al realizador Jiri Krejcik, sobre guión de Vladimir Bór, y con un elenco encabezado por Ladislav Pesek (muy elogiado por la crítica argentina en ocasión del estreno en Mar del Plata). Estos dos episodios integraban originalmente el filme *De cosas sobrenaturales*, que en total abarca tres relatos de Capek.

Los otros relatos que componen esta rara miscelánea que es *El espejo de la vida* son: "Cuentecito de Navidad" (o "El menor en la ciudad") y "Los amantes y las estrellas" (u "Hombres en la tierra, estrellas en el cielo"). El primero es la reducción de uno de los dos episodios de *Juegos y sueños*, filme de Milan Vosmik sobre cuentos de Ludvik Askenazy. El segundo formaba parte de *Anhelo*, filme de Vojtech Jasny sobre argumento propio. En ocasión del estreno en Mar del Plata, el crítico Edgardo Cozarinsky, de *Tiempo de Cine*, destacó especialmente la personalidad de Jana Brejchova, intérprete principal de este episodio.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de febrero de 1961: 5).

El estreno de hoy: *Rapacidad humana*

El cine Radio City estrena hoy *Rapacidad humana*, tremebundo título bajo el que se oculta *L'eau vive*, filme de François Villiers, sobre libreto del destacado novelista francés Jean Giono.

Quien es Jean Giono. Giono nació en 1885, en Manosque Provenza. En *Jean le Bleu*, novela semiautobiográfica, Giono hace referencia a su vida hogareña, con su padre piamontés, zapatero y protestante, y su madre parisién. Norman Torrey ha señalado la importancia que el panteísmo de los griegos tuvo sobre la primera época de su obra literaria. Sus poemas iniciales ya revelaron una verdadera obsesión por el culto helénico.

En *Le Grand Tropeau* (1931), Giono describió los horrores de la Primera Guerra Mundial, que hizo irrupción en su vida cuando tenía 19 años. El espíritu heroico nunca consiguió emocionar a Giono, y sus obras *Refus d'obéissance* (1937) y *Précisions* (1939) forman parte de su credo de anárquico pacifismo. *"La ubicación de Giono* —dice Torrey— *es de una tradición occidental que oscila entre Homero y la Biblia. Su prosa tiene características épicas, más dionisíacas que apolíneas, más panteístas que cristianas"*.

De la numerosa lista de obras de Giono habría que destacar: *Colline* (1920), *Un de Baumugnes* (1929), *Regain* (1930), *Le Chant du Monde* (1934), *Batailles dans la montagne* (1937), *Que ma joie demeure* (1935), una serie de cuentos y relatos breves, de la que *La femme du boulanger* (1935) es el más conocido, *Pour saluer Melville* (1940), *Tromphe de la vie* (1942), *Les ames fortes* (1950), *Un roi sons divertissment* (1948), y *Le husard sur le toit*.

Su obra teatral incluye *Le bout de la route* y *Lanceurs de graines* (esta última —*Los sembradores*— uno de los fiascos más famosos de nuestra Comedia Nacional).

Frente a obra tan vasta y sostenida, la crítica literaria francesa se ha pronunciado siempre con cautela, para Gaëtan Picon, por ejemplo:

"Giono es un escritor sin defectos pero también sin importancia verdadera, ya que su registro es reducido […]. No es novelista, sino un creador de mitos. Sus personajes son seres de leyenda, sin rostro individual, y solo percibimos de ellos su talla sobrehumana".

Henri Clouard entiende que, para Giono:

"la sociedad humana sucumbe bajo el peso del estatismo, del nacionalismo, del gregarismo, de las concentraciones urbanas, capitalistas y mecanicistas. Giono no ha construido un sistema de defensa; se inclina demasiado fácilmente hacia una vida vegetativa y animal, exagera la gloria de hornear su pan, alimenta ilusiones sobre las posibilidades de un primitivismo que, por otra parte, es hipócrita".

En general, siempre se ha mirado con recelo cierto enormismo de Giono, que para muchos representa en la narrativa el equivalente de Claudel en el teatro. Pero lo cierto es que en Giono existe, además de su notorio énfasis eglógico, un infrecuente dominio del lenguaje y un estilo muy personal, que por cierto, en cualquier aspecto que no sea el tema mismo, está bastante lejos de toda rusticidad.

Giono y el cine. Los críticos cinematográficos franceses no le han perdonado a Giono que alguna vez haya declarado que el cine era un arte inferior a la literatura, y generalmente se lo recuerdan en cada crónica. Lo haya

dicho o no, la verdad es que Giono, a través de los años, parece haber ido evolucionando hacia una creciente valoración del cine, ese mismo cine que, a partir de 1934, empezó a adaptar sus obras literarias pero que actualmente lo cuenta entre sus realizadores.

La primera adaptación de un texto de Giono fue *Toni* (1934), filme dirigido por Jean Renoir, con libreto del propio Renoir y Carl Einstein, y un elenco en que figuraban Blavette, Delmont, Andrex y Jeanne Helya.

En el mismo año, Marcel Pagnol dirigió *Angele*, basado en novela de Giono, con Fernandel, O. Demazis, Andrex y Delmont.

De ahí en adelante, Pagnol fue virtualmente el realizador estable de las adaptaciones de Giono. En 1937 filmó *Regain*; en 1939, *La femme du boulanger* (con Raimu, Ginette Leclerc, Charpin), con gran éxito de taquilla; en 1941, *La fille du puisatier*, también con Raimu en el papel protagónico.

François Villiers, realizador de *L' eau vive*, dirigió también un cortometraje, *Le foulard de Smyrne*, basado en texto de Giono, que fuera exhibido el año pasado en Cine Club. Fue justamente durante la filmación de *L' eau vive*, que a Giono se le ocurrió convertirse él mismo en director. Escribió entonces un libreto especial para cine, y luego, con la colaboración técnica de Claude Pinoteau, realizó el filme, cuyo título es *Crésus* y cuyo elenco está integrado por Fernandel, Marcelle Rançon, Rellys, Miguel Gramy, Paul Preboist, Edmond Hemme.

Crésus relata las peripecias de un pastor de Provenza, que descubre un envoltorio en un sitio específicamente solitario; teme que se trate de una bomba, pero en realidad son varios millones de francos.

También se habló insistentemente de una adaptación, a cargo de René Clément, de *Le husard sur le toit*, pero no ha habido nuevas noticias de ese proyecto.

Este filme. *L' eau vive*, fue realizado por François Villiers, sobre libreto y diálogos de Giorno, adaptados por Alain Allioux. La fotografía es de Paul Soulignac, y los intérpretes son: Pascale Audret, Charles Blavette, Odette Barancey, Andree Debar.

Los protagonistas de ese filme son una muchachada, Hortense, y un río el Durance. Giono ha querido mostrar la transformación de una y otro a través de cuatro años, en un intento de señalar que la existencia de un río puede ser tan dramática como la de un ser humano. Ello ha representado una exigencia muy particular en la filmación, que duró exactamente cuatro años (desde 1955 a 1958), a fin de mostrar, con un apoyo extremista de la realidad, cómo ambos personajes —muchachada y río— alcanzan su mayoría de edad.

La crítica francesa no ha recibido el filme con mucho interés. Claude Beylie, en *Cinema 38*, empieza su crónica en estas palabras: "*Me es difícil hablar de* L' eau vive *de François Villiers, y de estar a favor o en contra, ya que, hablando con propiedad, este filme realmente no existe*".

Considera que el talento de Jean Giono es una especie de bulldozer que todo arrastra, "*inclusive al desgraciado de François Villiers*". Su mayor objeción es que la realidad mágica del texto literario de Giono, al convertirse en imágenes, queda totalmente empobrecida.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de febrero de 1961).

Público de implicados

Todavía no es Montevideo una ciudad culturalmente adulta. De Paquito Bustos a Bertolt Brecht

La conquista de un público para un género artístico o un creador determinados es, en algunas ocasiones, el producto de un estallido o de un hecho fortuito o hasta de una jugarreta del azar, pero hay que reconocer que, las más de las veces, es el resultado de un proceso que requiere su tiempo, su apresto y su maldad.

En las primeras dos décadas de este siglo, Montevideo tuvo un público inquieto, interesado especialmente por el teatro, las letras y la pintura. Luego se produjo un paulatino desinterés, que culminó en el periodo 1930-1945, quince años durante los cuales Montevideo fue un verdadero páramo cultural. Solo el SODRE fue capaz de formar, pacientemente, un público para sus conciertos y una legión de oyentes para su discoteca. La actividad teatral, en cambio, estuvo limitada casi exclusivamente a las largas temporadas que realizaban en Montevideo actores de repertorio tan ramplón y comicidad tan basta como Olinda Bozán y Paquito Bustos, o a los espectáculos llamados "mosaicos españoles". Junto a algún guitarrista o cantor que por lo menos había nacido en España, tales "mosaicos" traían toda una tropilla de apócrifas bailarinas "españolas", que, en la desgana con que hacían sonar sus castañuelas, estaban denunciando que sus raíces telúricas estaban en Plaza Once o en Chivilcoy.

Gracias a Perón

El cine, en cambio, siempre tuvo su público. Un público que, en materia de gustos andaba a veces totalmente a la deriva, pero que, de todos modos, llenaba las salas cinematográficas. Mientras tanto, los plásticos vegetaban en la modorra de los Salones Nacionales; los poetas y —sobre todo— las poetisas, se especializaban en el soneto con corzas y en la solapa con autoelogios.

Entre 1945 y 1960 sucedieron algunas cosas importantes. La crítica, que hasta entonces había tenido sacrificios y solitarios cultores, se organizó, hizo sentir su voz, consiguió espacio en diarios y revistas y —como lógica consecuencia de ese impulso— comenzó a influir en el espectador y en el lector, llegando a formar un público que al poco tiempo se convirtió en exigente y, más adelante, en exigente y esnob. No se piense que esto último

sea un rasgo universal e inevitable. El esnobismo es el precio que debe pagar toda gran ciudad cuando llega a mantener una aceptable estructura del arte, espectáculos y ediciones.

Pero, además de la aparición de la crítica, sucedió otra cosa importante: el largo gobierno de Perón en la República Argentina. Como es archisabido, Perón no hizo buenas amigas con el Uruguay y puso trabas insalvables para todo tipo de comunicación entre los dos países. Ergo: dejaron de venir a Montevideo, vinieron con menos frecuencia las Olindas Bozán y los Paquitos Bustos. El público de estos cómicos se quedó sin sus divos; se transformó, por tanto, en algo disponible. Lentamente, con grandes reticencias, fue cambiando sus gustos. El auge de los Teatros Independientes y de la Comedia Nacional fue conquistando a muchos de esos espectadores para sus propias plateas, y cuando las nuevas generaciones estuvieron en edad de interesarse por el teatro, desembocaron en Camus, Saroyan, O'Neill, Ionesco, Brecht.

Caras repetidas

Evidentemente, el teatro tiene hoy su público. También lo tienen los conciertos, el jazz, las artes plásticas, la ópera, el ballet, los cineclubes. Los últimos en conquistarlo han sido quizá los escritores. A estar a las últimas ventas de libros nacionales, parecería que también hubiese llegado la hora para esa conquista.

El panorama ha mejorado, pues, eso es innegable; pero tampoco hay que encandilarse con el presunto auge de las diversas actividades culturales. Es un error suponer que cada uno de los géneros mencionados tiene un público especializado y particular. En un gran porcentaje, ese público es siempre el mismo. Las caras que se ven en el estreno de la Comedia Nacional, son las mismas que se ven en uno de El Galpón, de Teatro del Pueblo, de Club de Teatro. Eso, hasta cierto punto, es explicable. Pero muchas de tales caras son también las mismas que se ven en el estreno de *Carmen*, o en los Festivales de Cine Artístico y Documental que cada dos años realiza el SODRE, o en las exposiciones del Centro de Artes y Letras, o revolviendo estantes en las librerías, o haciendo preguntas en las Mesas Redondas.

Esa repetición de rostros le otorga a nuestra vida cultural un estilo casi casero, por no decir sencillamente provinciano. Es un público de implicados. Los actores miran a los actores, los cantantes escuchan a los cantantes, los escritores leen a los escritores, los músicos atienden a los músicos. Es un estilo que tiene sus ventajas (estímulo de superación, comprobación de que existe la competencia, etc.) pero también sus desventajas y sus peligros. Ese público de caras repetidas es, como es lógico, un inmejorable conductor y proliferador del chisme, el enredo, la referencia celosa, la calumnia, el comadreo cultural. A Montevideo, para tener derecho a considerarse una ciudad culturalmente adulta, le falta aún rescatarse a sí misma de esa estrechez de miras, de ese pozo.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de abril de 1961: 6.)

También cabe para la cultura una hábil política impositiva

Los dos campos de una obligación

La Muestra que actualmente tiene lugar en el subte Municipal y que describe la preparación del estudiante de arte teatral en los Estados Unidos, es una impresionante demostración sobre el número y la calidad de los centros educacionales que en ese país ofrecen cursos de arte escénico. Las 1.858 universidades y otros institutos superiores (de los cuales, 415 conceden certificados de graduación), brindan al estudiante, además de los cursos respectivos, notables facilidades técnicas, centro de consulta, y la posibilidad de una práctica dramática que, después de todo, resulta siempre el filtro más adecuado para que los más aptos lleguen a la profesionalización, es decir, a hacer del teatro su medio de vida.

No hay términos medios

El arte teatral es, indudablemente, uno de los rubros culturales mejor atendidos en las universidades norteamericanas, y tal vez no sea ajena a esa dedicación la innegable importancia que tiene Broadway en el panorama internacional del teatro. Broadway es una voraz y espectacular superestructura, que acaso no podría mantener su esplendor ritual ni su equidistancia entre el arte y el comercio, si la infraestructura que representa la actividad escénica de las universidades, no la proveyese constantemente de actores, directores, y artesanos. Si se examina el *curriculum vitae* de los principales nombres que sostienen el prestigio de Broadway, se verá que la mayoría de ellos han encauzado su vocación en los cursos escénicos de las universidades.

Sin embargo, Broadway no es la única causa de este auge. Esto es dable apreciarlo, si se examina, no solo la formación teatral sino también el contexto cultural en que esta se halla inscripta. Cualquiera que haya mantenido algún contacto con la vida y la profesionalización intelectual en los Estados Unidos, puede apreciar que existen allí dos etapas claramente definidas: la etapa de formación artística, en la que el individuo cuenta con formidables medios de preparación, de práctica, de perfeccionamiento, y una segunda y decisiva etapa de lucha sin cuartel, de cruel e inexorable competencia, en la cual no se toleran los términos medios: simplemente, se triunfa o se fracasa.

No es el caso ahora de considerar esta segunda etapa, en la que abundan los *semigangsters* que presionan, coaccionan, malversan, frustran, y, en definitiva, se quedan siempre con la parte del león. (Es sabido, por ejemplo, que un agente que consiga la inclusión de una comedia en un repertorio de cierto prestigio, le exige al autor un porcentaje vitalicio que suele sobrepasar el cincuenta por ciento de sus derechos). En cambio, puede ser útil considerar un aspecto esencial de aquella primera etapa, ya mencionada, de

formación. El estudiante de música, teatro, literatura, pintura, etc., tiene en los Estados Unidos la oportunidad de establecer contacto directo con notables creadores y orientadores. Puede asistir a conciertos con los mejores intérpretes en escala mundial, a Museos en donde todas las épocas del arte están magníficamente representadas, a conferencias que están a cargo de los más lúcidos expositores de una teoría determinada. No deja de ser curioso que, en un país que se halla tan obsedido por los valores materiales, y en el que se reconoce que un libro talentoso nunca podrá ser un negocio tan productivo como un nuevo modelo de lavadora eléctrica o una nueva bebida refrescante, se haya arribado sin embargo a un sistema, tan funcional como resistente, de difusión cultural. ¿Cuál es el secreto?

El sistema de fundaciones

Los países de signo socialista, por lo común se hacen cargo de la cultura. Otorgue o no libertad al creador (en rigor, habría ejemplos para todos los gustos), en tales naciones es el Estado el que sostiene y fomenta la cultura. O sea que, a través del Estado, el pueblo está *obligado* a mantener las artes. Ahora bien, como paradigma del sistema capitalista, como adalid de la empresa privada, Estados Unidos debía recorrer otro camino para cuidar y mantener su cultura, es decir, para llegar a la misma obligación. En el folleto que acompaña a la Exposición del Subte Municipal, dice Alberto Candeau:

"Ni aquí (o sea Broadway) *ni en ninguna otra parte de los Estados Unidos existen compañías subvencionadas por el Estado. El ciudadano estadounidense no concibe que no sea un productor particular el que financie y organice una temporada, es decir la puesta en escena de una obra"*.

Eso es rigurosamente cierto, en especial en cuanto se refiere a la etapa de competencia de que hablábamos antes. ¿De dónde salen, sin embargo, los enormes recursos que sostienen la etapa de formación? ¿De dónde salen los dólares destinados a adquirir las obras de arte que enriquecen constantemente el acervo de los museos, que permiten la construcción de estupendas salas de teatro o de concierto en las universidades, que posibilitan el otorgamiento de generosas becas a los mejores artistas e intelectuales de los Estados Unidos, brindándoles la oportunidad de un tranquilo trabajo vocacional en el lugar de su elección? En general, esos recursos provienen de las Fundaciones. Pero, ¿de dónde provienen, a su vez, los recursos de esas Fundaciones? ¿Acaso de la generosidad espontánea? La experiencia enseña que, en cualquiera de los dos hemisferios, ese es un factor aislado en el que no se puede confiar mucho; nunca se dan epidemias de generosidad espontánea. En realidad, el gran surtidor de dólares para las Fundaciones, es el sistema impositivo norteamericano. Las donaciones con fines culturales representan, hasta cierto límite, partidas exentas de impuestos, o que pueden ser rebajadas del importe que se lleva el Fisco. De ahí que siempre le convenga más una determinada empresa, efectuar una apreciable donación a una universidad, crear una Fundación que lleva su nombre (forma sutil

de una propaganda sin límites de tiempo) o financiar la ampliación de un museo o de un centro de investigaciones con nuevas alas que también se llamarán como el Mecenas.

Principio no

En el Uruguay, no hemos aprendido ninguna de las dos lecciones. Por un lado, los sectores de la cultura que son atendidos por el Estado sobrellevan un atraso y una escasez de fondos realmente impresionantes. (Recuérdese el Museo de Bellas Artes cerrado por un década, la demora en la construcción y habilitación de la Biblioteca Nacional, el importe de los premios de Literatura que solo alcanzan a la quinta parte del costo de una edición). Por otro, tampoco se ha admitido el sistema norteamericano de *obligado estímulo* cultural, mediante la adecuada exención de impuestos. O sea que el profundo desinterés de los sectores políticos y gubernamentales por la palabra cultural y sus aledaños, poco tiene que ver con los principios, con las posiciones ideológicas. Sencillamente, no les importa.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de abril de 1961: 4).

Notable acervo artístico

Exhibirá el centro de arte sus más recientes y muy valiosas aportaciones. Más espacio para el arte

Muchos montevideanos ignoran que en plena zona céntrica de la ciudad, exactamente en la Av. Uruguay n.º 1194, se encuentra uno de los acervos artísticos más importantes del país: el Centro de Arte, que integra la División Museos del Concejo Departamental de Montevideo. Teniendo en cuenta la década de inconcebible clausura que pesa sobre el Museo Nacional de Bellas Artes así como la imposibilidad que existe en nuestro medio de tomar contacto directo con las grandes creaciones de la Pintura, la Escultura y el Grabado, la labor que realiza el Centro de Arte, bajo la solvente y vocacional orientación de su *alma parens*, el Arq. Fernando García Esteban, es realmente de excepción.

En vísperas de inaugurase una de las tantas exposiciones temporarias que realiza el Centro ("Accesiones recientes") hemos entrevistado a García Esteban con el fin de solicitarle algunos datos sobre esas accesiones y, además, con el propósito de que nos informara sobre la actual situación del Centro de Arte.

Lo provisorio y la eternidad

El local de la calle Uruguay es, naturalmente, solo provisorio (el definitivo estará ubicado en el subsuelo del Palacio Municipal y se tiene la impresión de que podrá ser inaugurado en el curso del año 1962), pero es sabido que en

la terminología burocrática el término "provisorio" tiene siempre una temible permanencia. Abundan los ejemplos autóctonos de situaciones *provisorias* que se inscribieron en la eternidad. De ahí que resulte explicable la obsesión con que García Esteban y sus colaboradores insisten en aclarar que el local de la calle Uruguay no es definitivo. Se tiene a veces la impresión de que están tratando de convencer al destino; después de todo, hacen bien en insistir, ya que en la estructura burocrática la sordera del destino es proverbial.

En Centro de Arte está instalado, pues, en una "casa de familia", o sea, en el sitio más inadecuado para una labor de extensión cultural como la que García Esteban quisiera realizar. Las obras artísticas (excelentes calcos e importantes originales) se amontonan inevitablemente y, pese a la erudición, la buena voluntad y la dedicación del reducido personal idóneo que atiende el Centro, la lucha por el espacio resulta allí dramática e infructuosa. *"Aquí todo se hace a tracción a sangre"*, dice el dibujante Baroffio mientras traslada una pesada vasija de origen romano, en una tácita demostración de que allí no hay fronteras funcionales y realmente *"todo el mundo hace un poco de todo"*.

Excepcional conjunto de grabados

A pesar de esas tremendas dificultades, hasta ahora el Centro se las ha arreglado para organizar excelentes exposiciones temporarias, entre las que cabe recordar las de Arte Esquimal Canadiense, Pintura Antigua Italiana, Arqueología y Arte Precolombinos, Dioses del Antiguo Egipto, Escritura Cuneiforme, Esculturas y Dibujos de Henry Moore, y la que acaba de realizarse sobre Escultura Comparada.

En la muestra, que se inaugura el martes 18, habrán de exhibirse las más recientes adquisiciones y donaciones. El conjunto contiene varias esculturillas y cerámicas originales, de arte y artesanía egipcias (faraónica, copta y musulmana) y una vasija de cerámica de origen griego, procedente de excavaciones submarinas en el Mediterráneo. También se incorporan un ejemplar de arte cretense y dos calcos de escultura de pueblos aborígenes, así como dos grabados japoneses de Hokusai y una pintura china sobre seda del siglo XVI. Pero la parte más importante de la Muestra es, seguramente, la correspondiente a grabados, una selección que incluye los nombres de Abramo, Alix, Barth, Boutelie, Bracquemond, Brockhurst, Bullinger, Carrá, Corinth, Chagall, Danguin, Diz, Engelbrecht, Faldoni, Genin, Georg, Hartmann, Jaeckel, Journot, Legros, Leroy, Martins, Münch, Ostrover, Rouault, Stauffer-Ver y otros.

La última serie de Champion

García Esteban nos muestra, con deleite profesional, las reproducciones de utillaje y arte mobiliario paleolítico y epipaleolítico, realizadas por M. B. Champion. Champion fue jefe técnico del Museo de Antigüedades de Francia (Saint Germain, en Laye) y sus calcos han nutrido a los mejores

Museos del mundo. La serie de 130 calcos que García Esteban encargó directamente en París para el acervo municipal fue la última que realizó Champion. Después de su muerte, el citado Museo de Antigüedades prohibió nuevas realizaciones de calcos; de modo que la colección montevideana tiene por esa misma circunstancia, un valor excepcional.

Entre los grabados adquiridos recientemente, y que habrán de exhibirse en una segunda etapa, figuran algunas notables obras de Aldegrever, Van Ostade, Whistler, Ensor, Foraun, Zorn, Domínguez, Miró, Villon, Schneider, Poliakoff, Hayter, Krishna Reddy y Sondeborg (este último, uno de los más destacados integrantes del célebre Grupo de Munich, del que también forma parte nuestro conocido Hans Platschek). Hay también dos grabados de Goya, uno de primera edición y otro de tercera, así como dos de Rafaelli (siglo XIX) que habilitan para realizar un curioso paralelo, ya que uno de ellos es un grabado "en estado", y en el otro, de impresión (13/60), constan las modificaciones que Rafaelli realizó a partir de aquella primera etapa de creación.

"No vemos la hora de estar en nuestro local definitivo —nos dice García Esteban—. *Y desde ya le adelanto que cuando el Centro de Arte esté instalado en el Palacio Municipal, habrá de tener las instalaciones anexas que todo buen Museo debe poseer. Me refiero a biblioteca, sala de conferencias, exhibición de diapositivas y además una cafetería"*.

Nosotros también nos solidarizamos con esa aspiración, ya que no es difícil imaginar que, con más espacio, adecuada instalación y correcta iluminación, la actual colección de calcos y originales que posee el Centro de Arte habrá de lucir como la digna Galería que tanta le hace a Montevideo para que su conciencia cultural no se muera diariamente de vergüenza.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de abril de 1961: 3).

Como introducción a Micheal Mac Liammóir

Opinan crítico y actores sobre Wilde y su estilo enigmático

Ante una sala desbordante, con misteriosos golpes en las puertas, desmayos entre la concurrencia y un equipo sonoro que de vez en cuando emitía sonidos más bien polémicos, el crítico Emir Rodríguez Monegal y los actores Concepción Zorrilla y Antonio Larreta prologaron a tres voces (en el Instituto Cultural Anglo-Uruguayo) el espectáculo que esta noche presentará en el Teatro Solís el actor británico Micheal Mac Liammóir con el título *The Importance of Being Oscar*.

Fue una presentación un tanto peculiar, ya que ninguno de los tres ha visto el espectáculo wildeano de Mac Liammóir ni conoce personalmente al actor. Solo Rodríguez Monegal tenía un recuerdo directo, ya que vio a Mac Liammóir haciendo de Yago en el *Otelo* filmado de Orson Welles,

pero si no conocían a Mac Liammóir, demostraron en cambio conocer exhaustivamente a Oscar Wilde, y en eso radicó el verdadero interés de la conferencia tripartita.

Desde el melodrama a la parodia

Comenzó señalando Rodríguez Monegal que, en muy pocos años, Wilde había producido media docena de comedias que trasformaron la escena británica, inmersa por ese entonces en pleno melodrama. Tomando como materia prima la estructura y los vicios del melodrama, Wilde encontró una fórmula, mezcla muy curiosa de broma y seriedad, que le dio la posibilidad de conquistarse un público. *Un marido ideal* (Larreta y Zorrilla leyeron en excelente ritmo un delirante trozo de la pieza) puede ser considerada como un melodrama escrito por alguien que no cree en el melodrama. Ni esa obra ni *Una mujer sin importancia* (también fue leído un fragmento de la misma) son parodias del género; el asunto dramático está tratado en serio. En cambio, en *La importancia de llamarse Ernesto*, el melodrama ha sido llevado al plano paródico.

Al entrar en la consideración del epigrama como recurso característico de Wilde, Larreta señala la posibilidad de que el estilo epigramático fuera una forma de trato social en la Inglaterra de ese entonces. Rodríguez Monegal estuvo de acuerdo en que Wilde intentó reproducir un estilo de vida, pero que, además, su propio genio epigramático le hizo exagerar ese mismo estilo. De acuerdo con testimonios de amigos y conocidos (de los más increíbles orígenes) Wilde fue un notable conversador y sus comedias son apenas un pálido reflejo de su brillo conversacional. *"Este hombre llega al teatro y vierte allí los epigramas, como un sobrante de lo que en cada minuto del día está comunicando"*.

La vieja y el papelón

Concepción Zorrilla aportó su experiencia reciente sobre reacciones del público frente a *La importancia de llamarse Ernesto*. Según ella, hay gente que sale agobiada por los epigramas y por el humor; el espectador moderno no está preparado para ese bombardeo de agudezas. Larreta acotó que a él también le cansaba un poco el bombardeo epigramático, y señaló que, en *La importancia*, Wilde se regodeaba excesivamente en la técnica que había descubierto: *"Hay mucho humor mecánico en la pieza, y no todos los epigramas son inspirados"*. Rodríguez Monegal entiende que, aunque todos los personajes usan el lenguaje epigramático y ello crea una suerte de uniformidad de estilo, si se examina más atentamente ese rasgo del teatro wildeano, puede reconocerse que, por debajo de la superficie epigramática, cada personaje tiene un punto de vista distinto y personal sobre la vida. Todos usan el mismo tipo de ingenio, pero cada uno lo usa revelando una manera.

"Wilde no odia a sus personajes —sostiene Zorrilla— *y aún los personajes más molestos, en definitiva, resultan simpáticos al espectador. Es imposible*

odiarlos". Para Larreta, en cambio, también es imposible quererlos, ya que constituyen una especie de títeres, marionetas parlantes. Cree que el dominio del lenguaje, su brillo constante, son en Wilde más importantes y decisivos que la estructura dramática. Concepción Zorrilla opina que el lenguaje brillante interesa al espectador más culto, al intelectual que ya conoce abundantemente a Wilde; pero el espectador menos enterado sigue también con enorme interés la trama melodramática. Relata el caso de una señora asistente al Solís, que comentó el desenlace de *La importancia* exclamando: *"¡Miren qué papelón para la vieja!"*.

Triunfo y destrucción

Rodríguez Monegal se refirió finalmente a la oscura necesidad de destrucción que había en Wilde. Una de las imágenes históricas con las que Wilde se complacía en identificarse era Jesús. Le fascinaba la figura de Jesús, que había llegado al colmo del triunfo y había sido destruido. A partir de esa imagen de Jesús, él se imaginaba (no precisamente para entrar en competencia con el Evangelio) como el hombre que lo había logrado todo, y después todo lo había perdido. Apoyando este rasgo de la personalidad wildeana, fueron leídos "El discípulo" y "El maestro", dos parábolas de honda significación que están en los antípodas del epigrama.

En el espectáculo a brindarse en el Solís —dijo Rodríguez Monegal— Mac Liammóir comentará a Wilde y será Wilde, y será Wilde, en una recreación personal de las dos etapas del autor de *La importancia de llamarse Ernesto*. En la primera, brindará el Wilde brillante, ese que era llamado "el Rey de la vida". Luego de un intervalo, brindará el Wilde posterior al famoso proceso, el hombre que ya ha sido crucificado. De acuerdo a las informaciones de la crítica extranjera, Mac Liammóir muestra cómo en el hombre trágico de la segunda parte sobreviven los elementos que caracterizaron la personalidad fascinante de Wilde en la primera parte de su vida. Es de esperar que el espectáculo de Mac Liammóir colme la expectativa despertada por esta entretenida y erudita presentación, de la que corresponde destacar la perfecta sincronización de los efectos sonoros y fantasmales.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de julio de 1961: 7).

La importancia de ser irlandés

«Me encanta la vida latina», expresó Micheal Mac Liammóir. Un anticipo de simpatía

"Debo ser el único actor del mundo que no quería ser actor", empezó diciendo Micheal Mac Liammóir, con un imprevisto acento andaluz en la entrevista que concedió a la prensa en la tarde de ayer. Llegó con media hora de retraso, habla español con una fluidez excepcional y —según informes

extraoficiales— no le gusta el té. Tres rasgos antibritánicos por excelencia. Sucede simplemente que (como quedó palmariamente aclarado en la conferencia de prensa) Mac Liammóir no es inglés sino irlandés, y como tal no tiene obligación congénita de ser puntual, alérgico a las lenguas latinas e incondicional devoto del té.

El sol es latino

Alguien le pidió que hiciera una síntesis de su vida. *"Oh, sería un aburrimiento increíble"*. Pero, de todos modos, accedió al improvisado compendio.

"Fui a Londres a los siete años. A los diez, empecé a trabajar en el teatro. Hasta la edad catorce, representé todos los muchachos de Shakespeare que había disponibles, el Oliver Twist de Dickens, y también personajes modernos. Sin embargo, no me gustaba mucho ser actor; yo quería ser pintor o escritor. A los catorce años fui a España y mi padre tuvo el propósito de dedicarme a la actividad comercial. El español lo aprendí en Sevilla; pero no solo el idioma me conquistó, también me encantó el estilo de la vida latina. España me transformó para siempre; el vino y el sol formaron desde entonces parte de mi vida. (A propósito, ¿dónde está el sol en esta tierra latina?). Después volví a Londres y a Irlanda, y empecé a pensar que Irlanda era verdaderamente mi país, pero resulta que Irlanda es un país muy pobre donde no hay mucho trabajo, y, por eso mismo, el oficio de actor resultaba una profesión casi ridícula. Yo vivía con mis padres y una prima, que era tuberculosa. Debido a su enfermedad, viajamos a Suiza y Alemania y a eso debo mi aprendizaje de varios idiomas, seis en total. Después de la muerte de mi prima, volví al teatro, y esta vez me gustó mucho más que cuando niño. Escribí para el teatro e hice dibujos para la escena. Fue un inglés quien me ayudó a crear un nuevo teatro irlandés. Él quería que fuéramos a Londres pero yo no quería aportar mi esfuerzo a una civilización que ya era grande y poderosa; yo quería trabajar para mi Irlanda".

¡Shakespeare y Martínez Sierra!

"En Dublín —siguió diciendo Mac Liammóir con su acento deliciosamente sevillano— *existía un teatro nacional que solo tocaba la vida irlandesa y el ambiente campesino, la pobre vida de los barrios miserables de Dublín. Pero nosotros queríamos algo más universal y representamos desde Shakespeare ¡hasta Martínez Sierra! Nuestra esperanza era que de ese fermento surgiera una nueva escuela de autores irlandeses. Algunos surgieron aunque no tantos como esperábamos. En realidad, el teatro irlandés está en la posición más o menos trágica que los demás teatros del mundo, y debe luchar contra el cine y la televisión*".

Se le pregunta sobre sus libros.

"En Londres he publicado siete libros en lengua irlandesa, e incluso he efectuado traducciones al inglés de mis propias obras. En rigor, mis libros no son estricta literatura; son los únicos que puede escribir un actor, durante las noches, después de haber trabajado arduamente durante el día. También he escrito ensayos, uno de ellos sobre Nijinsky, y también cuentos para niños".

"Jamás aprenderán otro idioma"

¿Y el espectáculo que dará en el Solís?

"Son textos de Oscar Wilde, pero ligados por trozos míos. No podría decir que la vida de Wilde es más interesante que su obra, pero de todos modos es fascinante y muy intensa. No es de esos autores que ponen todo en su obra pero ellos mismos no son demasiado interesantes. Wilde es, antes que nada, una personalidad. Divido el espectáculo en dos partes: una alegre, en estilo de comedia. Hay un clavel verde que juega un papel importante. En su juventud, Wilde era normal y se enamoró de muchas mujeres, pero después de una cierta edad su naturaleza cambió. Por eso, al final de la primera parte, se arranca el clavel.

Se sobrentiende que el proceso ocupa el intervalo. Después vienen la cárcel, las cartas que escribió, los poemas, pero su humor no le abandona ni en los momentos más amargos. Yo creo que les va a interesar el espectáculo. A menudo, cuando he debido representarlo ante públicos franceses e italianos, he tenido la tentación de aclararlo más, de hacerlo más sencillo. Eso va contra el oficio de actor, pero a veces me siento inclinado a hacerlo, nada más que por simpatía hacia el público. Algo de eso me pasó recientemente en Holanda. No en Francia, por cierto, porque los franceses son como los ingleses: jamás aprenderán otro idioma. Y entonces uno ya no se preocupa".

Hoy a las 22 horas, en el teatro Solís, Micheal Liammóir brindará por única vez su espectáculo wildeano. Sea cual fuere su merecimiento histriónico, su simpatía personal, es desde ya un espléndido anticipo de su arte.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de julio de 1961: 9).

Notable espectáculo del actor irlandés Micheal Mac Liammóir

"La vida es un mauvais quart d'heure*, compuesto de momentos exquisitos"*, dice uno de los personajes de *Una mujer sin importancia*. El espectáculo, brindado en el Solís por el actor irlandés Micheal Mac Liammóir, pareció tender a la demostración de que en aquel epigrama cabía toda la vida de Oscar Wilde. Frente a un público de enterados y semienterados, que evidentemente vinieron sabiendo que esa vida había sido un *mauvais quart d'heure*, Mac Liammóir intentó (y consiguió) pormenorizar una fascinante materia prima de momentos exquisitos. Aparte de todos los méritos histriónicos del notable actor irlandés, cabe señalar este no menos importante: de su espectáculo (que oscila entre el monólogo y el *show*) se desprende una imagen viva, brillante, patética, de esa controvertida y contradictoria personalidad que fue Oscar Wilde, una imagen que no escatima ni el lado luminoso ni el sombrío, pero que confiere al autor de *De Profundis* una estatura humana (menos encumbrada de lo que quieren sus incondicionales, más conmovedora de lo que apuntan sus enemigos) frente a la cual el espectador montevideano tuvo la impresión de que se aproximaba bastante a la verdad.

Una dosificación exacta

Este tipo de espectáculo, a cargo de uno o dos actores, es muy característico de la escena británica. Emlyn Williams y John Gielgud, cada uno por su lado, han creado representaciones de esta índole, utilizando textos de Dickens y Shakespeare respectivamente. Yo mismo pude presenciar, hace cuatro años, en Londres, la estupenda *Miscelánea* de Joyce Grenfell, sobre texto propio, y hace menos tiempo, en Nueva York, *At the Drop of a Hat*, un inolvidable entretenimiento a dos voces creado por los ingleses Michael Flanders y Donald Swann. Ambos espectáculos figuran entre mis más apasionantes experiencias desde la platea.

Por su índole peculiar, la función protagonizada por Mac Liammóir está al margen de cualquiera de esos antecedentes y, en más de un sentido, representa un esfuerzo más ambicioso y un logro más excepcional. Quizá el secreto resida en que el actor (o quizá su colaborador Hilton Edwards, que aparece en el programa como responsable de la dirección) ha encontrado la exacta dosificación de anécdotas, epigramas, fragmentos de obras, nexos biográficos, como para mantener siempre en vilo la atención del espectador. Como es lógico, los trozos pertenecientes al propio Mac Liammóir están, en brillo y en ingenio, por debajo de los entresacados de la obra de Wilde, pero cumplen adecuadamente su función de preparar para la agudeza (en la primera parte) o de introducir a la hondura y la sinceridad (en la segunda).

Parodia de la parodia

A veces Mac Liammóir es él mismo, a veces es Wilde; en otras ocasiones, es un personaje wildeano, o a varios de ellos. El actor va saltando de la simple conferencia al monólogo creador, del relato anecdótico al recitado del poema, del comentario marginal al teatro desde dentro. Para ello no precisa cambiar de traje ni de decorado; su fregolismo reside exclusivamente en su voz (nada excepcional, por cierto, aunque sí excepcionalmente manejada) y en su ductilísima máscara facial. Nos olvidamos de su impecable y constante smoking, para seguirlo en la divertida escena de *Un marido ideal* en que personifica, con sincronizada alternancia, a Lord Goring, al isócrono e impertérrito criado Phipps (*"Yes, my lord"*) y al acatarrado, valetudinario Lord Caversham (*"Talk in your sleep, sir? What does that matter? You are not married"*); pero más fascinante aún nos olvidamos del smoking en el diálogo de Jack y Lady Bracknell, donde el temperamento arrollador de esa especie de bulldozer wildeano es magníficamente explotado por el estilo paródico de Mac Liammóir. (Si *La importancia de llamarse Ernesto* es una obra maestra de la parodia melodramática, esta escena de Mac Liammóir es una obra maestra de la parodia de esa parodia, inevitable por otra parte, si se piensa que el actor representa a cara limpia el personaje de la formidable y cargosísima vieja).

La unidad de las contradicciones

Pese a que tal vez haya sido el momento más espectacular de la noche, el episodio de *El retrato de Dorian Gray* fue sin duda el alarde histriónico más creador. No hay que olvidar que Mac Liammóir es, además, autor teatral, y que, precisamente *El retrato de Dorian Gray* fue adaptado por él para la escena. Con una habilísima mezcla de recursos narrativos y dramáticos, saltando de episodio en episodio y eligiendo con certeza lo esencial, el actor trasmitió con enorme eficacia el proceso de corrupción y la transformación fantástica del retrato. Sin duda, fue el instante más inspirado de la noche.

La segunda parte, que abarcó la etapa final de la vida de Oscar Wilde, dio a Mac Liammóir menos oportunidades de lucimiento. Esto es bastante explicable por dos razones: la primera, que la etapa *brillante* de la vida de Wilde es más teatral que la posterior al proceso, centrada en su soledad y en su conciencia. Y luego, que el propio Mac Liammóir parece moverse con mayor precisión y comodidad en el registro de comedia que en el de drama. No obstante, los fragmentos de la famosa epístola *In carcere et vinculis* (algunos cortes adicionales no estarían de más) fueron dichos con una carga de sentimiento y resentimiento, con un sentido de culpa y de irrisión, que seguramente hubieran entusiasmado a Wilde. Con más propiedad y más vida que la que podría tener una excelente biografía, el espectáculo de Mac Liammóir es dialéctico, en un sentido casi hegeliano, ya que permite reconocer la unidad inseparable de las contradicciones wildeanas. Es en esta última acepción, que cabe elogiarlo como una impecable, provocativa, estimulante síntesis.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de julio de 1961: 7).

Debutó con dos piezas de Williams la Compañía Norteamericana

En los últimos años, Tennessee Williams ha pasado a ser el dramaturgo más fervorosamente publicitado por ese complejo aparato teatral en que se asienta la retumbante vida de Broadway. Por cierto que ese frenético ascenso no habla bien ni de Williams ni de Broadway, ese Broadway que por explicables (pero no buenas) razones no ha vacilado en relegar a un segundo o tercer plano a la figura más original, talentosa y estimulante del actual teatro estadounidense: Arthur Miller, claro. Williams también tiene talento, nadie podría dudarlo (alcanzan *El zoo de cristal* y varias de sus obras en un acto, para verificar su máximo nivel del creador), pero evidentemente el talento es la segunda de sus cualidades, ya que la primera es su hiperdesarrollado sentido mercantil. Williams descubrió la violencia en *Un tranvía llamado deseo*; más importante, para aquilatar el verdadero sentido de su obra posterior, es que haya descubierto simultáneamente que esa violencia (aderezada

con homosexualismo, ninfomanía, linchamientos, impotencia, castraciones, enfermedades venéreas y canibalismo) gustaba ampliamente al público y críticos y, algo más espléndido aún, a productores y financistas.

En un artículo del propio Williams, aparecido en *The New York Times* el 8 de marzo de 1959, previo al estreno de *Sweet Bird of Youth*, el autor relataba que en 1958, pensando que el psicoanálisis podía beneficiar su labor de escritor, recurrió a un psicoanalista, cuya primera pregunta fue: *"¿Por qué está usted tan lleno de odio, cólera y envidia?"*. Williams agrega que se sintió molestado por la palabra "odio" y que, después de muchas discusiones, él y el psicoanalista llegaron al acuerdo de que "odio" sería solo un término provisorio, que usarían en sus diálogos hasta tanto no encontraran la palabra precisa. Williams tenía razón, no hay odio en sus obras; ojalá lo hubiera, ya que el odio ha llevado a veces hacia buenos resultados teatrales. Quizá la pregunta del psicoanalista hubiera sido más certera, de haber tenido esta redacción: *"¿Por qué está usted tan lleno de cólera, envidia y sentido comercial?"*.

No hay cortes que la mejoren

En el primer espectáculo brindado en el Solís por el New York Repertory Theatre, íntegramente consagrado a Williams, se presentó una versión incompleta de *Sweet Bird of Youth* y la obra en un acto: *Suddenly last Summer*. En ambas recurre el autor a su gambito preferido: la violencia, pero se trata de una violencia llevada a extremos tan últimos, a exageraciones tan tensas, que resulta perfectamente comprensible que el público de Broadway siempre aplauda a rabiar, ya que siempre sale indemne de unas acusaciones nacionales que han de parecerle cercanas a la *science fiction*. Es obvio que la castración y el canibalismo son, hoy en día, vicios algo menos frecuentes que el whisky, la coima y la marihuana, de modo que para el espectador neoyorquino debe ser bastante divertido enfrentarse a costumbres tan rematadamente exóticas, aunque el autor haya tenido el buen tino de insertarlas junto a condicionantes casi domésticos. No obstante, previamente a esta gira latinoamericana del New York Repertory Theatre, Tennessee Williams autorizó supresiones e hizo personalmente algunos cambios. Dejó intacto el canibalismo de *Suddenly last Summer*, pero castró la castración de *Sweet Bird of Youth*, que ahora termina en una simple derrota moral del protagonista. Además, el segundo acto de esta última obra desapareció íntegramente, así como buena parte del tercero. ¿Habrá pensado Tennessee Williams que una castración era poco comercial para América Latina?

Hace dos años tuve oportunidad de ver en Broadway la versión original de *Dulce pájaro* (dirigida por Elia Kazan e interpretada por Paul Newman, Geraldine Page y Sidney Blackmer). Ya en ese entonces la obra me pareció el error más estridente e inútil de toda la carrera de Williams, pero debo confesar que esta versión de *Reader's Digest* presentada por el elenco norteamericano que dirige Tad Danielevski, me ha convencido de que no hay

cortes ni transformaciones que puedan mejorarla. Más aun: creo que en el texto completo y publicado (por lo menos, el que figura en la edición de Secker & Warburg) hay una tensión histérica que va creciendo desde la primera hasta la última línea de diálogo, y que precisamente es ese *crescendo* el que precisa notoriamente del segundo acto, donde el personaje de Boss Finley resulta, dentro del frenético planteo de caracteres, un indispensable resorte de la obra. Sin él, la acción teatral se desmorona sin remedio; sin el final de castración, todo el clima de peligro que rodea el diálogo de los personajes, toda la seudofilosofía de círculo cerrado que intenta débilmente postular, se convierte en una pirueta sin sentido, Mary Mc Carthy escribió alguna vez que *Un tranvía llamado deseo* podía haberse titulado *La lucha por el cuarto de baño*. Este castrado y dulce Pájaro podría haberse llamado *Larga distancia*, ya que Chance Wayne y sus problemas en St. Cloud dejan de constituir el núcleo central de la pieza; lo principal pasa a ser la reivindicación artística de Alejandra del Lago, comunicada por una lejana interlocutora telefónica. Desaparecido Bosa Finley, el teléfono pasa a ser el personaje más creíble.

Demostración casi pedagógica

Sin cortes, el único acto de *Suddenly Last Summer* (de por sí una obra más válida que *Sweet Bird of Youth*) funcionó considerablemente mejor en esta *Velada con Tennessee Williams*. El dramaturgo, que siempre se ha desenvuelto con mayor comodidad y eficacia en las obras de un acto, enfrenta aquí a dos mujeres (la madre y la prima del difunto Sebastián Venable) que luchan encarnizadamente por imponer su propia versión acerca de las circunstancias en que Sebastián (poeta, cuarentón y homosexual) perdió la vida. Hay que reconocer que esta obrita es teatralmente eficaz. Quizás el secreto resida en que la violencia gratuita (episodio de canibalismo) queda en realidad fuera del cuadro, concentrándose el interés de la pieza en la apasionante oposición entre las dos mujeres, hábilmente regulada por las medidas intervenciones del médico.

Aparte de las objeciones que Williams merece como autor, creo que también cabe a la Compañía del New York Repertory Theatre una cuota parte de responsabilidad en la estructura de esta *Velada*. Cuando el elenco enfrentó a la prensa le fue preguntado por qué, dentro de un repertorio tan exiguo, habían preferido traer una obra incompleta junto a una pieza en un acto, en vez de dar dos obras menores completas o, en su defecto, una mayor en tres actos. Es esa ocasión, tanto Tad Danielevski como Viveca Lindfors aclararon que el elenco encaraba los espectáculos desde un punto de vista interpretativo, a fin de mostrar especializaciones de personajes. Ese punto de vista parece muy respetable como demostración casi pedagógica de un método de enseñanza dramática, pero en cambio no parece muy justificable para ser mantenido en una gira artística.

Preponderancia del actor

El espectáculo en sí mostró valores muy estimables, aunque en materia de unidad, de concepción artística, quizá esté por debajo de otros conjuntos extranjeros que han visitado Montevideo. Esta es, naturalmente, una impresión a confirmar en futuros programas, pero de acuerdo a lo visto en el primer espectáculo, parece evidente que el método del Actor's Studio tiende en cierto modo a un eclipse parcial del director, en beneficio casi exclusivo de una preponderancia de los actores. En estas dos obras, al menos, la dirección de Danielevski no se hizo notar por contribuciones originales, búsqueda de soluciones o hallazgos extralibreto (quizá el único sea la breve pitada que da la Hermana Felicity al cigarrillo que le entrega Catherine) sino por una vigilancia, profesionalmente estricta, del transcurrir escénico. En *Dulce pájaro*, la versión de Danielevski no se aparta demasiado de la puesta en escena de Kazan.

El postulado de Strasberg (explicado por varios integrantes del elenco en la conferencia de prensa) de dar una mayor libertad al desenvolvimiento escénico del actor, apareció suficientemente demostrado en el programa Williams. Rita Gam, Viveca Lindfors, Betty Field, Bill Daniels, Nydia Westman, dieron excelentes muestras de esa mayor libertad creadora por parte del intérprete, pero en algún momento, especialmente en el primer acto de *Sweet Bird of Youth*, dio la impresión de que Viveca Lindfors y Ben Piazza, cada uno fiel a su propia libertad, estuvieran trabajando en dos niveles incomunicables, o por lo menos no cabalmente integrados en una misma visión del espectáculo. Viveca Lindors es sin duda, una notable actriz (su composición del personaje de Alejandra del Lago me pareció considerablemente más inteligente y creadora, más llena de matices y sutilezas, que la de Geraldine Page) y en general es un disfrute verla moverse en escena y hasta observar cómo escucha ciertos largos parlamentos de Piazza. Algunos de sus desplantes parecieron excesivos, pero hay que recordar que para una actriz no debe resultar fácil sobreponerse a los excesos que el personaje de Alejandra está proponiendo de continuo. Piazza, en cambio, quizá llevado por un propósito de componer un *anti Paul Newman*, se pasó de mesurado. En la segunda escena estuvo mejor, pero aun ahí dio la impresión de estar fuera de su personaje. En *Suddenly Last Summer*, Bill Daniels sacó a flote un personaje no demasiado brillante, Nydia Westman compuso impecablemente a la pintoresca Mrs. Holly, y Betty Field (en un estilo casi naturalista, por cierto muy eficaz, que no se corresponde exactamente con la hiperexcitabilidad promedial del Actor's Studio) tuvo excelentes momentos, particularmente en la primera escena. El trabajo más satisfecho de la noche fue, sin embargo, el de Rita Gam en su papel de Catherine Holly. El *crescendo* trágico que imprimió a su narración bajo hipnosis, así como la balbuceada e intensa memoria testimonial, cuyo horror consiguió trasmitir fielmente a la platea, convirtieron su interpretación en algo de veras memorable.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de agosto de 1961: 7).

Último espectáculo y balance final del elenco de EE.UU.

El último título presentado por el New York Repertory Theatre en su breve temporada por el Solís, fue *I am a Camera*, del autor inglés John Van Druten. Fue la única pieza en tres actos completos presentada por el elenco, ya que en el primer programa *Sweet Bird of Youth* fue abreviada a solo tres escenas. Van Druten (nacido en 1901, de padre holandés y madre inglesa), no solo ha trabajado sobre temas propios (*Old Acquaintace*, *The Voice of the Turtle*), sino que además se ha dedicado a adaptar temas ajenos, tales como *I remember Mama* (de la novela de Kathryn Forbes: *Mama's Bank Account*), y *I am a Camera* (de un libro de Christopher Isherwood: *Good bye to Berlin*).

En esta última obra, cuya versión española fue publicada por *Sur* en 1948 bajo el título *Adiós a Berlín*, Isherwood reunió varios episodios inspirados en sus experiencias del Berlín prehitleriano, ciudad en la que efectivamente dio clases de inglés a partir del año 1930. En el libro original, sin duda uno de los mejores de Isherwood, este enfoca dos planos de una realidad: el primero y más directo tiene que ver con los problemas personales de una serie de figuras, más o menos pintorescas, relacionadas con el protagonista, (ese Christopher Isherwood al que el autor califica de *"un conveniente y cómodo muñeco de ventrílocuo, nada más"*). El segundo y más sutil es una especie de *background* en el que van apareciendo los primeros estallantes síntomas del nazismo, con sus intimidaciones antisemitas y sus violencias inaugurales. Aunque a veces los entrecruce el autor mantiene por lo general una prudente distancia entre ambos planos, y es en definitiva esa distancia la que mejor contribuye a dramatizar el fin de toda una época. Más aun, el gran atractivo del libro de Isherwood viene de que el lector actual sabe que la agradable fluidez humorística del relato, estaba ya entonces condenada por la monstruosa conflagración que iba a asolar al mundo.

Humorismo y monotonía

El adaptador Van Druten vio con claridad que no podía trasladar al teatro los dos planos de *Adiós a Berlín*, entonces trató de centrar todo el acontecer de la pieza en dos personajes: Chris y Sally. Hay que reconocer que Van Druten puso el máximo esfuerzo para que la adaptación funcionara en la escena: juntó episodios, eliminó figuras, agregó parlamentos, puso en boca de los personajes algunas reflexiones del narrador, y sobre todo, eliminó casi totalmente el *background* político del relato original. Algunas referencias aisladas al antisemitismo, o el episodio entre Natalia y Fritz, no alcanzan para "entristecer" el humorismo de la pieza. Lo que Van Druten no pudo conseguir, pese a sus meritorios esfuerzos, fue rescatar el argumento original, de su carácter episódico. Ante la enorme dificultad que significa adaptar al teatro un relato en primera persona. Van Druten utilizó el recurso de que Chris, el protagonista, le dijera directamente al público algunas de sus reflexiones.

Desde un punto de vista teatral, ese es siempre un recurso subsidiario. Por otra parte, ciertas reiteraciones, que en el libro original tienen una función narrativa bien determinada y contribuyen a su eficacia, en el escenario provocan una inútil morosidad de la pieza, ya que las sucesivas rencillas y reconciliaciones de Chris y Sally llegan a destruir toda expectativa y terminan por aburrir al espectador. En el primer acto, todavía puede tener algún interés ese contraste buscado por Van Druten, que consiste en que ambos personajes digan palabras de amistad pero se hagan caricias de amor, mas a la altura del tercer acto tal contraste se vuelve mecánico e ingresa a la monotonía. Todavía el personaje de Sally Bowles tiene posibilidades teatrales, pero es evidente que el de Chris, con su pasividad congénita, está desde el principio condenado a un fracaso de su validez dramática.

Otro director ausente

En la versión del New York Repertory Theatre [NYRT] (puesta en escena por Michael Howard), el buen trabajo de algunos integrantes del elenco no alcanzó a paliar los deméritos de una rutinaria y pálida dirección. Si existe una obra a la que una dirección dinámica y talentosa puede mejorar notoriamente, infundiéndole otro ritmo y otra vida, esta de Van Druten. Pero, evidentemente, ni el ritmo ni la unidad son virtudes reconocibles en quienes tienen la responsabilidad de las puestas en escena de NYRT. La morosidad de Howard no benefició por cierto a la morosidad de Van Druten; solo sirvió para duplicar uno de los rasgos negativos de la pieza. Frente a este nuevo eclipse de la dirección, el espectáculo quedó supeditado a lo que cada intérprete pudiera conseguir de su papel. Es curioso comprobar que los mejores trabajos hayan tenido lugar en papeles secundarios, o sea en aquellos casos en que el actor logró sacar a flote por sus propios al personaje. Ese fue el de Nydia Westman en el pintoresco papel de la casera alemana, el de Morgan Sterne como norteamericano fastuoso y borracho, el de Betty Field en la eficaz escena del tercer acto, y sobre todo, el de Viveca Lindfors, que dio inmejorablemente su transformación desde la rígida visita del comienzo hasta la conmovedora sinceridad del final. Bill Daniels, en cambio, fue derrotado por el escaso interés de su texto. Después de su estupenda intervención en la obra de Albee, Ben Piazza volvió a ser el oscuro y apocado intérprete que defraudó en *Sweet Bird of Youth*. Su rostro llega a veces a colmos de inexpresividad, particularmente en las estáticas posturas que asume cuando debe simplemente escuchar. En cuanto a Rita Gam, no reeditó por cierto su excelente trabajo de *Suddenly Last Summer*, esta vez encaró el personaje de Sally Bowles como si su único ingrediente fuera la frivolidad, y solo en la escena final (cuando ya era tarde) intentó darle la verdadera dimensión humana que el texto propone. Aparte de ese desenfoque sustancial es preciso reconocer que se movió con soltura y trató de dar coherencia a los desplantes de su personaje, acaparando por lo general, con buenos recursos de actriz, la atención sobre el escenario.

Balance final

Ahora que el repertorio íntegro ha quedado a la vista es posible hacer un breve balance general de la actuación del conjunto norteamericano. Su política de repertorio merece, por cierto, serias objeciones. No se justifica la inclusión del peor de los Tennessee Williams posibles (tal es el caso de *Sweet Bird of Youth*), ni menos aún, haber amputado la obra *"con el fin de mostrar interpretaciones"*. Tampoco parece defendible el criterio de haber incluido una pieza como *I am a Camera*, que viene de la narrativa y ha perdido mucho de su encanto en la transformación. El punto más alto de repertorio fue evidentemente *The Zoo Story*, y su inclusión en los programas de la gira justifica con creces la visita. De ahora en adelante, habrá que seguir con particular atención la carrera dramática de Edward Albee, un autor que no ha tenido tiempo de ser una promesa, ya que ha empezado con una realización de primer orden.

El gran ausente de la temporada ha sido nada menos que el director. Podrá ser este un postulado del Actor's Studio, pero conviene recordar que cuando Elia Kazan ha sido el responsable de una puesta en escena (hace unos años, pude ver dos obras dirigidas por él en teatros de Broadway), el tono general podría ser enfático e hiperexcitado, pero no por eso el espectáculo dejaba de tener una unidad esencial, una coherencia de estilo, que en las programaciones aquí mostradas (con la única excepción de la pieza de Albee), brillaron por su ausencia. Ni Michael Howard (director en *I am a Camera*), ni Tad Danielevski (responsable de las puestas restantes), consiguieron la armonía indispensable, elemental, primitiva si se quiere, que toda compañía que se precie debe mostrar en sus espectáculos. Los actores dieron a menudo la impresión de andar a la deriva. Si el elenco hubiera sido mediocre, esta desorientación hubiera sido apreciada con mayor claridad; pero como traía algunas figuras excelentes, la buena composición individual de un intérprete hizo olvidar a veces esa tremenda falta de unidad en la mayoría de las visiones presentadas.

Las dos grandes interpretaciones de la breve temporada fueron, sin duda, la de Ben Piazza en *The Zoo Story* y la de Rita Gam en *Suddenly Last Summer*. Las mismas autorizan a creer que se trata de dos intérpretes de primer orden, aunque el resto de sus actuaciones, especialmente en el caso de Piazza, hayan sido notoriamente inferiores a las mencionadas. Es probable que Viveca Lindfors, actriz de notable temperamento dramático, se halle, por sus aptitudes naturales, en un plano superior al de Piazza y la Gam, pero acaso por esa razón, la ausencia de un director firme y realmente creador fue más notoria en su caso que en el resto del elenco. Su intervención en *Sweet Bird of Youth* mostró una actriz inteligente y sutil, de una presencia escénica verdaderamente atractiva y de una particular capacidad para dar los matices de una composición determinada, pero su actuación en *La señorita Julia* fue el producto de una desorientación y una anarquía

de estilo, cuyas culpas mayores no deben cargarse a la actriz. En papeles menos comprometidos, Bill Daniels y Betty Field también tuvieron altibajos. Excelente el trabajo del primero en la pieza de Albee, pero flojo en el resto. La actuación de Betty Field tuvo su punto más alto en *Suddenly Last Summer*; en general, su promedio debe ser el que muestra una mayor regularidad y solo aparece perjudicial por una desacomodación física al papel de Cristina en *La señorita Julia*. La simpática Nydia Westman aprovechó muy bien sus intervenciones, y Morgan Sterne se desempeñó con desenvoltura y corrección. Las escenografías de Mario Vanarelli fueron más eficaces cuando se inscribieron en un naturalismo detallista (Strinberg, Van Druten), que cuando pretendieron (segundo Williams) acompañar al texto con su propia y recargada simbología.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de agosto de 1961: 5).

Oscar Wilde visita el Kindergarten

Dentro de la obra de Oscar Wilde, los cuentos reunidos bajo el título *The Happy Prince* representan una suerte de oasis. Allí no hay epigramas, no hay miradas implacables, no hay chisporroteo burlón. Al igual que los cuentos de *A House of Pomegranates*, aquellos relatos fueron escritos entre 1854 y 1891, durante la estada de Wilde en París, y son una rara mezcla de decadentismo francés e imaginación lírica. En esa época todavía no había empezado a funcionar el cáustico enfoque de Wilde sobre la sociedad victoriana, pero aun así es posible reconocer en las últimas páginas de *El príncipe feliz* alguna certera ironía sobre los jerarcas de la época.

Con la fábula de Wilde (en un elevado sitio de la ciudad hay una estatua del Príncipe Feliz, alguien que en vida vivió en el palacio de Sans-Souci, donde el sufrimiento tenía prohibida la entrada; solo ahora que es estatua y recuerda, ha llegado a comprender el dolor de la gente y quiere remediarlo), el autor nacional Waldemar Sarli ha creado, con bastante instinto teatral, una obrita para niños. No cabe reprocharle que haya suavizado la anécdota: la Golondrina que se hace amiga del Príncipe y se convierte en el mensajero de su bondad, ya no muere como en el cuento, después de besar los labios del Príncipe; tampoco aparecen el Alcalde y los Concejales que daban un sesgo irónico al relato original. Después de todo, es evidente que el propósito de Sarli ha sido dirigirse particularmente a niños de muy corta edad.

No obstante, el adaptador usa varios de los diálogos de Wilde y en general se las arregla para mover teatralmente la reducida anécdota. El resultado no es un logro perfecto, ya que en algunos pasajes el diálogo se atropella (por ejemplo: cuando el Príncipe evoca su pasado feliz, entre el Rey y le Reina, y el primero dice: *"¿Os divertís?"* y la segunda agrega, sin solución de continuidad: *"Entonces dancemos"*) y en otros se estira artificialmente. Pero en general la pieza funciona en un aceptable nivel y es evidente que la

chiquilinada se interesa en el éxito de las gestiones que, a través de dos actos breves, cumplen el Príncipe y la Golondrina.

La puesta en escena de Mable Rondán estuvo al servicio del entretenimiento y trató de aligerar el espectáculo. No contó con un adecuado elenco. Con excepción de la decorosa labor de Winston González y Nair Noemí Rostagnol (Príncipe y Golondrina respectivamente), el reto no pudo ocultar su inexperiencia o su torpeza de movimientos. Los bailes fueron aceptables, pero algunos de los improvisados cantantes desafinaron sin compasión. Lo mejor del espectáculo fue la escenografía de Marta Grompone: linda de ver, ligera, esquemática y bien adaptada al reducido escenario de Sala Verdi. El vestuario, también de Marta Grompone, no estuvo al mismo nivel: por un lado hubo trajes estupendos, como los de las Damas de la Corte, y por otro, chocantes contradicciones, como el moderno y fidelísimo *tailleur* de la Madre junto al anacrónico y fantasioso vestuario de los mendigos.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de agosto de 1961: 7).

La FUTI y la subvención

La Federación Uruguaya de Teatro Independiente (FUTI) ha enviado a esta página un memorando en que da a conocer su alarma frente a la actitud asumida por la mayoría del Concejo Departamental de Montevideo, que eliminara la subvención otorgada por la anterior administración comunal. En dicho memorando se historia la obra cumplida por el movimiento independiente (diecisiete salas, millares de espectáculos, escuelas dramáticas, decenas de obras nacionales estrenadas, creación de la carpa-teatro, divulgación cultural en los barrios, etc.), así como las diversas gestiones cumplidas por FUTI ante la mayoría y la minoría del Concejo y la Junta Departamental a fin de conseguir un aumento en la mencionada subvención.

Recuerda la FUTI que la Junta, procediendo de acuerdo a indicaciones legales de los asesores de Hacienda del Consejo Departamental, aprobó por 53 votos en 56 una fórmula perfectamente válida, que contemplaba sus aspiraciones. No obstante, cuando el presupuesto municipal pasó al Tribunal de Cuentas, este organismo lo devolvió objetando precisamente ese artículo.

"*El asombroso hecho de quitar a la FUTI* —dice el memorando—, *la subvención, estaba en contra de los antecedentes que en oportunidad la determinaron, de las promesas que se nos habían formulado, y también de la voluntad expresamente manifestada por la Junta Departamental en una aplastante votación favorable de todas las bancadas*".

En síntesis, la FUTI solicita dos cosas: 1. saber las razones que motivaron la actitud del Consejo Departamental; 2. que el Concejo Departamental recoja la aspiración votada por la Junta.

Cabría agregar que en un momento como el presente, en que por distintas causas (auge de la televisión, crisis económica, etc.) ha disminuido

sensiblemente la asistencia a los espectáculos, y la mayoría de los elencos luchan denodadamente por sobrevivir, la eliminación de la subvención municipal podría resultar catastrófica para el futuro del teatro uruguayo, ya que no solo impediría el programa de acción colectiva en que están empeñados los grupos federados, sino que además representaría un tremendo factor de desaliento para todos aquellos que, de algún modo, participan de la actividad teatral en nuestro medio.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de agosto de 1961: 8).

Primer contacto vivo con los actores del Theatre Guild

"Muchas veces lo que se da en los teatros off *Broadway es sencillamente una basura"*, dijo, entre dos sonrisas, Nancy Coleman. *"*Off *Broadway es algo tremendamente importante (por lo menos tan importante como Broadway) y ha servido de poderoso estímulo en la escena norteamericana"*, sostuvo, entre otras dos sonrisas, Dran Seitz. Dos extremos de la inesperada polémica interna que se desarrolló ayer en la conferencia de prensa ofrecida ayer por el elenco del Theatre Guild en el Solís. Fue un cronista local quien desató la breve y cordial borrasca con una pregunta inocente y muy de cajón sobre la actividad dramática que se realiza en las neoyorquinas alejadas de Broadway. Pero pronto quedó en evidencia que, para la gente de teatro estadounidense, la expresión "*off* Broadway" es tan conflictual y provocativa como la palabra Berlín para quienes mueven hoy los hilos de otros dramas.

La estupidez y sus cumbres

No estaban todos presentes (Leif Erickson, por ejemplo, no compareció por problemas de salud), pero los que estaban inscribieron su decidida militancia en uno u otro de ambos bandos (más que opuestos, complementarios) bajo la mirada experiente y la palabra contemporizadora de Helen Hayes, alguien que evidentemente está más allá de Broadway y *off* Broadway, lo cual acaso también signifique más allá del Bien y del Mal, o (para que el paralelo no enoje a Miss Coleman) viceversa.

Esta última actriz está casada con un crítico y opina que hay varias diferencias sustanciales entre Broadway y *off* B, particularmente en materia de salarios (10 a 1 es el score, a favor del teatro comercial):

"Se hacen cosas muy interesantes en off *B, pero es necesario decir que los errores que allí se cometen son considerablemente más graves que los de Broadway. Mi marido dice que a veces ha asistido a espectáculos que son la cumbre de la estupidez. Por ejemplo, uno en el que cada actor tenía un número y también había frases numeradas, y entonces se tiraban los dados y, de acuerdo al dictado del azar, se pasaba a interpretar, improvisando, una frase cualquiera"*.

Para June Havoc, Broadway más *off* B constituyen un conglomerado maravilloso y saludable. *"El núcleo vanguardista es, en realidad, muy reducido, y hay*

además grupos que mantienen un excelente nivel de calidad". Para Dan Seitz, en el teatro hay gente que quiere decir algo y decirlo con riesgo, y eso solo puede hacerse en *off* B. Entonces Nancy Coleman, que seguramente había estado reflexionando sobre opiniones varias, torció hacia la derecha su linda cabeza (mirada incluida), enfocó a Dran Seitz y le preguntó a quemarropa: *"¿En qué sentido puede decirse que* off *B representa un estímulo para Broadway?"*.

"Oh —respondió Miss Seitz, asimilando entusiastamente el castigo—, *Broadway es por lo general algo inalcanzable para la gente joven. Gracias a su actuación en teatros* off *B, un director tan competente como Quinteros ha podido llegar a las importantes salas de Broadway"*.

"Sí, off B *es estimulante* —acotó Helen Hayes desde su tercera posición— *pero como veterana de Broadway debo aclarar que hice O'Neill y Tennessee Williams hace ya unos cuarenta años"*. Este testimonio recibió por lo menos la confirmación de Dorothy Sands, quien recordó que en 1925 ya se hacía teatro expresionista en *off* B, pero a partir de 1929, *off* B no tuvo más remedio que alejarse un poco de ese tipo de teatro, por la sencilla razón de que el propio Guild Theatre empezó a acaparar esta clase de obras, representándolas en Broadway.

Un lugar donde nacer

"Cuando uno es joven, siempre busca un lugar donde nacer", dijo June Havoc en la frase mejor construida de la jornada, y fue oportuna la memoria de un crítico local al acotar que, después de todo, el propio Guild Theatre había nacido en Greenwich Village, o sea *off* B.

¿Hay crisis en Broadway? Las respuestas rumbearon primero hacia lo económico: elevadísimos costos, alto precio de las entradas, etc., etc. *"Es el único juego de azar legalizado en todo el mundo"*, dijo June Havoc en su segunda frase con segunda. Pero las interrogantes apuntaban preferentemente al autor dramático. Es decir: ¿esos factores económicos conspiran contra la creación? Sí y no. En medio de la neblina expositiva, se escuchó claramente la voz de Helen Hayes: *"Ojalá todos los años el teatro norteamericano pudiera producir dos obras como* The Connection *o* The Zoo Story". Aquí no se conoce *The Connection*, pero es perfectamente lícito solidarizarse con el ojalá que se refiere a la obra de Albee.

Antes y después de la escaramuza se dijeron otras cosas. Por ejemplo: *"Qué desilusión que en Buenos Aires, una ciudad con casi tantos teatros como Nueva York, no se estuviera representando ninguna pieza de autor argentino"* (Helen Hayes); *"Estoy impresionada con el aplauso latino, especialmente con el de Lima y el de Córdoba; gritan bravos y golpean el suelo y hasta llegan a pedir besos en la calle"* (Dran Seitz); *"Ningún teatro neoyorquino se podría dar el lijo de tener un ambiente tan amplio como este; allí se precisa espacio para respirar"* (June Havoc).

Es evidente que se trata de un grupo de gente con convicciones arraigadas y cosas importantes que decir. Pero los organizadores querían que los asistentes tomaran café, y hubo que tomarlo. Después de cumplido ese rito,

ya no se habló de Broadway ni de *off* Broadway. *"Me gusta el Palacio Salvo* —se oyó decir a June Havoc—. ¿Qué tendría el café?

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de setiembre de 1961: 7).

Brindaron los norteamericanos obra de Thornton Wilder

Con *The Skin of our Teeth* de Thornton Wilder, quedó inaugurada en el Teatro Solís la breve temporada de The Theatre Guild American Repertory Company. Aunque el público montevideano conocía ya versiones españolas de otras obras de Wilder: *Our Town* (*Nuestro pueblo*, dirigida por Orestes Caviglia en la Comedia Nacional) y *The Matchmaker* (*La casamentera*, dirigida por Concepción Zorrilla, también en la Comedia Nacional), la obra elegida por la Theatre Guild para integrar el reducido repertorio de su gira, tuvo el carácter de absoluto estreno para Montevideo.

Thorton Wilder es uno de los escritores norteamericanos de más justificado prestigio. Tres veces ganador del Premio Pulitzer (una vez en novela y dos en teatro), no ha malgastado por cierto su talento en una producción desenfrenada. Sus novelas *The Bridge of San Luis Rey* (*El puente de San Luis Rey)* y *The Ides of March* (*Los Idus de Marzo*) son brillantes ejercicios de estilo y de estructura narrativa; pero sin duda constituye *Our Town*, por su originalidad de factura, por su libre juego de humor, poesía y sencillez, el punto más alto de su afortunada carrera de creador y uno de los títulos más logrados e ineludibles del teatro norteamericano de este siglo.

Es curioso comprobar que con excepción de esa pieza singular, la producción (tanto dramática como narrativa), de Thorton Wilder, siempre ha estado apoyada en algún elemento paródico. La parodia parece haber constituido una estable tentación para su ingenio, pero también un riesgo para las mejores posibilidades de su trabajo en profundidad. Precisamente *The Skin of Our Teeth* (cuya traducción literal es: *La piel de nuestros dientes*, aunque el verdadero significado sea *Por un pelo*), se ve beneficiada, y a la vez perjudicada, por tales elementos paródicos.

La osadía y la sumisión

En una de las lúcidas y punzantes crónicas que publicara en *Partisan Review*, Mary McCarthy sostiene con ironía que *The Skin of Our Teeth* es una pieza conservadora (ya que *"afirma la eternidad del capitalismo, al que identifica con la naturaleza humana"*), y sacrílega (*"ya que niega el tiempo y la historia, y esto, para el oído moderno, significa el equivalente moral del orgullo insolente, de la profanación de los antepasados, del pecado contra el Espíritu Santo"*), agregando que es obvio que esta pieza de Wilder es sobre los públicos de clase media, y asimismo, sobre los dramaturgos de clase media. Sarcasmos aparte, esta pieza de Wilder es bastante menos atrevida de lo que parece, o para decirlo en otros términos más exactos, es "alegremente osada"

en su composición escénica y "bonachonamente sumisa" en su composición ideológica. Semejante ambigüedad permite tantas libertades al autor, que en un primer contacto, el espectador puede llegar a malentender que se halla enfrentado a un rebelde con causa. Con causa sí, pero no rebelde. Conviene anotar que la crítica que hace Wilder con respecto a su tiempo y a su medio, se refiere siempre a lo accesorio, nunca a lo esencial. *"Grotesca sátira de la humanidad toda* —la llama Silvio D'Amico— *desde la creación hasta nuestros días, en una serie de escenas brillantes de exasperado humorismo"*. Bueno, no tan exasperado. Cuando el último telón cae al encuentro del aplauso, y es posible examinar las consecuencias de ese humor aparentemente corrosivo sobre el Gran Edificio de una civilización y de un sistema, compruébase que acaso haya caído alguna moldura pueril, alguna estatuilla meramente ornamental, pero que en cambio las columnas básicas han quedado intactas. Desde el punto de vista del autor, esto es legítimo, pero no deja de ser sutilmente tramposo. En algún momento de la pieza, la sátira parece depender de una brújula que tuviera invertidos los puntos cardinales.

Pares de ambivalencias

En realidad, la obra tiene varias parejas de ambivalencias. Se refiere, por lo tanto, al típico hogar norteamericano, pero también a la Familia Humana. Apunta al presente, pero asimismo a todos los tiempos de la historia. Se apoya en la realidad, pero también es un símbolo. Hace apuntar a los intérpretes desde dentro de los personajes, pero también desde fuera, en una voltereta que es pirandelliana solo a medias. Recurre a las citas famosas (Aristóteles, Spinoza, Platón), pero el compromiso humorístico no permite solidarizarse con ellas. El resorte original de la pieza lleva al autor a entrar y salir constantemente de temas y problemas, a matar siempre dos pájaros de un tiro. El riesgo es excesivo y la frivolidad resulta su condena.

Dentro de ese esquema, y aun descreyendo de su sustancia, es preciso reconocer que Wilder posee una particular destreza para mantener la vivacidad de la obra, para usufructuar el estupor del público y aprovechar esa ventaja decisiva. El primer acto es, en este sentido, un verdadero catálogo de recursos escénicos, de efectivo ejercicio humorístico, de sorpresas en buena ley. No obstante, es ese bombardeo de novedades el que luego provoca el desequilibrio de la pieza, ya que acostumbra al espectador a un ritmo de estupores que a partir del segundo acto ya no se sostiene. Si la obra hubiera tenido un solo acto: el primero (aunque no necesariamente en su estado actual), podría haber sido tomada como una estrepitosa y brillante viñeta, como una alegre burla sobre Casi Todo, pero a partir del segundo acto el espectador se da cuenta de que hay un matute llamado mensaje y que esa trascendencia es retroactiva, es decir, que ya estaba presente (sin que se advirtiera) en el acto inicial. Entonces, lo que como broma era brillante, como mensaje trascendente pasa a tener prestigiosas rengueras. Al igual que en el

orden reiterativo de Borges, todo vuelve constantemente a empezar, todo vuelve a repetirse en incontables ciclos. Una teoría metafísicamente muy viable, pero que narrativa o dramáticamente suele llevar al tedio. Es decir, todo se repite; todo menos el entretenimiento; todo menos la tensión, esa tensión que desde Esquilo hasta Dürrenmatt está en la entraña de lo teatral.

Notable ajuste profesional

En cuanto al espectáculo en sí, cabe señalar en el conjunto de la Theatre Gild un notable ajuste profesional, al nivel de los mejores de Broadway, y por cierto muy superior, en homogeneidad, en equilibrio escénico, en cuidado de matices y dirección de actores, al que mostrara recientemente, al que mostrara recientemente, y en la misma sala, el elenco —también norteamericano— del Actor's Studio.

La puesta en escena de Marcella Cisney, apoyada en una escenografía sintética, funcional e imaginativa, de Paul Morrison, sacó el máximo partido de una pieza simpática pero irregular, que abunda en ideas provocativas pero cae en reiteraciones, que alarga la eficacia de sus fórmulas hasta quitarles convicción y sorpresa. En ese sentido, es preciso destacar el aporte vital de la dirección, que procuró siempre que el resorte sorpresivo no decayera jamás, apuntalándolo con toques escénicos realmente hábiles, tratando de tapar (a pura y decidida imaginación) los previsibles baches del texto.

En general, el elenco no merece objeciones importantes. Solo Dorothy Sands (que recargó inútilmente la gesticulación y el rasgueo en su interpretación de la Adivina), y Carlton Colyer (que siempre pareció estarle diciendo al público que él no compartía los impulsos cainitas de su personaje) estuvieron por debajo de la competencia y la compenetración con que cada intérprete asumió su papel. Helen Hayes se movió con notable soltura en un personaje que no siempre le dio motivos de lucimiento; tuvo su mejor momento en el discurso del segundo acto, enriquecido por la actriz con un sinnúmero de matices y de inflexiones que lo convirtieron en el instante más disfrutable de la noche. Leif Erickson se impuso sobre todo por su presencia; su papel no es de los mejores, y evidentemente no le permitió un amplio despliegue de cualidades escénicas. De ahí que este sea, necesariamente, un juicio provisorio. El personaje más espectacular de la obra es Sabina; en distintas oportunidades, ha sido interpretado nada menos que por Tallulah Bankhead y Vivien Leigh. En la versión de la Theatre Guild, June Havoc lo compuso con un brío admirable y una enorme simpatía. En cada uno de los tres actos (que para ella representan tres papeles casi independientes) aportó un sentido del humor que encontró inmediato eco en la platea. Sabina es el menos alegórico, el más decididamente humano de los innumerables personajes que arracima Wilder en la obra. June Havoc parece haber captado perfectamente ese carácter de excepción, infundiéndole, además, su personal y envidiable dinamismo.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de setiembre de 1961: 7).

Notable actuación de Helen Hayes en obra de Williams

La elección de *The Glass Menagerie* (*El zoológico de cristal*) dentro de la extensa producción de Tennessee Williams, constituye sin duda un acierto de The Theatre Guild. No solo porque la pieza se presta a un especial lucimiento de su primera figura, Helen Hayes, sino también porque probablemente se trata de la obra más lograda de Williams, el dramaturgo norteamericano tan fervorosamente publicitado por Broadway.

The Glass Menagerie, que en la temporada 1944-1945 obtuvo el Premio de los críticos neoyorquinos, data de la primera época de Williams, cuando el dramaturgo de Missouri todavía no había descubierto la violencia como recurso favorito y taquillero, ni había inundado la escena con el conglomerado de tareas que hoy constituye su especialidad y que incluye, entre otras: homosexualismo, ninfomanía, linchamientos, impotencia, castraciones, enfermedades venéreas y canibalismo. Hoy, a la vista de obras como *Cat On a Hot Tin Roof* o *Sweet Bird of Youth*, resulta tan difícil creer en la autenticidad de Williams como fácil resulta creer en su destacado mercantilismo.[9] Pero hace 16 años, cuando estrenó *The Glass Menagerie*, es evidente que su genio todavía estaba fresco, su inventiva no había sido corroída aún por los excesos publicitarios y su estilo dramático estaba más pendiente de su propio arte que de su propio dólar.

Un Williams de los buenos

La obra, que tiene un planteo simple y directo, aborda un tema concreto, verosímil, y además muy norteamericano: la mutua incomprensión, el aislamiento, la evasión como sucedáneo de otros nexos, más naturales y más hondos. La madre, el hijo, la hija renga, son seres que se hablan pero no se comunican; discuten y consideran los problemas familiares, pero la relación es siempre superficial, apuntalada por pequeñas tolerancias y cóleras detallistas. En el fondo, nadie entiende a nadie. Antes, mucho antes, de que la obra (o sea la tarea evocativa del Hijo) dé comienzo, el Padre ya ha claudicado y (sin comprender ni ser comprendido) ha optado por huir sin dejar rastros. Esa es la evasión inaugural, la que indica el camino a las otras. Luego, la hija evadirá cotidianamente, mediante la atención de sus animalitos de cristal; se evadirá de la Madre, en su miope afán de casar a la Hija o de que el Hijo ensalive mejor lo que come; se evadirá el mismo Hijo, en fin, primero desfogando precariamente su ansia aventurera en una diaria concurrencia al cine, y luego, huyendo también él, igual que el padre. La única posibilidad de contacto, de comunicación, está dada por el Festejante, pero este, aunque tiene para todos una mediana capacidad de comprensión y entiende aproximadamente el cuadro psíquico de la renguita, tampoco puede

9 La sentencia ya había aparecido casi literalmente en "Debutó con dos piezas de Williams la compañia montevideana" (11 de agosto de 1961) y será reiterada en "De repente y con caníbales" (25 de abril de 1964). Estas dos notas de *La Mañana* pueden consultarse en este tomo.

salvarla por el amor (que para el Williams de aquella época, parecía ser la única salvación verdadera), porque sus raíces están en otra parte, porque es constitutivamente ajeno a tal racimo de exasperadas soledades.

Williams maneja con gran habilidad este mundo doméstico, vulgar, cotidiano. Algunos críticos han visto siempre en esta pieza velados anuncios de las perversiones y el sadismo, que el dramaturgo introduciría luego en su obra dramática. Personalmente creo (pese a los insalvables reparos que me merece el último Williams) que no corresponde, al menos en este caso, formular un reproche retroactivo. *The Glass Menagerie* es una pieza limpia, honesta, a ratos conmovedora, lejos todavía de los mensajes presuntuosos y amanerados con que, posteriormente, ha querido Williams acompañar sus cultivos de violencia. El diálogo es vivo, creíble, colorido, con frecuentes cabos tendidos a la ternura y a la sinceridad pero sin que por ello las situaciones se vean agobiadas por más sentidos metafóricos, por más símbolos en potencia, de los que razonablemente aguantan. Los procesos psicológicos, particularmente el de la Madre y el de la Hija, se verifican a la vista del público, y en ese transcurrir, en ese transformarse, reside verdaderamente el nudo de la pieza. La tenue sorpresa relacionada con el Festejante y su indisponibilidad sentimental es en realidad muy poca cosa; en esta obra, la peripecia es más bien la de las almas.

Aplauso a telón abierto

La puesta en escena, original de George Keathley (aunque preparada para América Latina por Marcela Cisney), atiende eficazmente a la obra en su nivel de sutileza y procesos anímicos, rodeándola de un mesurado juego de luces y sonidos, que en ningún momento desfigura el acaecer dramático; más bien lo acompaña, a respetuosa distancia, colaborando hábilmente en la comunicación a la platea de los efectos más delicados, de las transformaciones más tenues. En cuanto al movimiento de actores, a la marcación de tonos y de pausas, la versión es sencillamente perfecta.

Hay cortes y silencios (como el que termina la pieza, separando *"and so"* de *"good by"* con un decisivo y efectista espacio en blanco) que denotan una mano maestra en el manejo de tales detalles reveladores. Si en algún caso, como el de William Smithers, el actor no saca mejor partido del personaje, no creo que deba achacarse a la dirección sino a cierta opaca disposición del intérprete.

Helen Hayes cumplió una actuación realmente memorable, más aun si se considera que el personaje de la Madre parece —en la letra— construido para otra figura, más agresiva quizá, o más pujante. Quedará siempre por saber hasta qué punto adecuó Helen Hayes el papel a sus propias posibilidades, o estas al trazado del personaje, pero lo cierto es que el nivel en que actriz y personaje parecen encontrarse, es en esa suerte de plano ideal en que la adecuación es recíproca y se colorea provisoriamente de espontaneidad. De todos modos, el papel de la Madre es bastante más rico que el de Mrs. Antrobus (en la obra de Thornton Wilder) y le permitió a la actriz enriquecerlo con los mil

y un recursos de su veteranía que, en este caso especial, llega a ser sinónimo de sabiduría escénica. El aplauso a telón abierto que permitió el emotivo final de la Escena IV fue (por esta vez) ampliamente merecido.

Leif Erickson luchó con su inadecuación física para el personaje del Festejante, pero casi siempre se sobrepuso a ese hándicap. El mejor elogio que pueda hacerse a su actuación es expresar que, en la mayor parte de la misma, el espectador se olvidó de ese desajuste, que en el cálculo previo era casi insalvable. Nancy Coleman, en cambio, contó con una presencia que parece hecha a medida para el personaje de la Hija. Hay que tener en cuenta que este es quizá el papel más efectista (más conmovedor también) de la pieza, pero de ningún modo el más arduo. De cualquier manera, no me parece que pueda hacerse mejor. Con solo dejarse llevar, con solo ser certeramente iluminada, con solo entrecortar su aptísima voz, Nancy Coleman compuso muy convincentemente la inestabilidad y las inhibiciones de la Hija. William Smithers, en cambio, no me conformó. Se trata de un actor mesurado, quizá en demasía, a quien no es posible señalarle fallas importantes; pero su tono general es apagado y más bien monótono, con cierta rigidez de posturas que no pierde ni aun en los estallidos. Sin llegar a ser chocante, no abaratar la calidad general del espectáculo fue sin duda su punto más fijo.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de setiembre de 1961: 6).

Con vigoroso melodrama se despidió el Theatre Guild

El último espectáculo ofrecido por The Theatre Guild American Repertory Company, en la breve temporada que desarrollara en el Solís, fue un estreno absoluto para Montevideo, *The Miracle Worker* (que en la versión española estrenada en Buenos Aires, se llama *Ana de los Milagros*), del novelista, poeta y dramaturgo William Gibson, desarrolla en tres nutridos actos la infancia de Helen Keller, concentrando la acción dramática en los tremendos esfuerzos, finalmente coronados por el éxito, que la educadora Annie Sullivan realiza para atravesar la triple muralla de la ceguera, la sordera y la mudez, que confinan a la criatura en una rabiosa e inevitable soledad.

La obra quiere ser teatro, y como tal es preciso juzgarla; no obstante, frente a *The Miracle Worker*, es muy difícil ser objetivo. En esta ocasión particular es casi obligatorio que el juicio esté contaminado de subjetividad, como pasa por lo general siempre que la emoción es la *vedette* del espectáculo. El espectador que es avasallado por la emoción, está perdido (felizmente perdido), para la ecuanimidad; no hay juicio sereno cuando los ojos están nublados. Quien permanece imperturbable, sin permitirse siquiera la claudicación de un nudo en la garganta, tampoco es el espectador ideal y, más que objetivo, resulta un ajeno. En otras palabras: el melodrama requiere espectadores que estén fuera o dentro de su desborde sentimental, no meramente frente a él. Y *The Miracle Worker* es un melodrama de ley.

La emoción que no agravia al espectador

El crítico brasileño João Bethencourt, comentando precisamente la pieza de Gibson, reconocía que el espectador sofisticado vende siempre caras sus emociones y por ende ha de reaccionar así frente a la obra: *"Estamos, evidentemente, delante de un melodrama. Una niña ciega y sorda ha sido colocada allí descaradamente, con el deliberado fin de conmoverme; por lo tanto, no me conmuevo"*.

Pero lo que el espectador sofisticado a veces no tiene en cuenta, es que los melodramas de la vida real son por lo común bastante más conmovedores que los de la imaginación. ¿Cuál sería la reacción del espectador corriente frente a la versión escénica de *El diario de Ana Frank*, si no supiera que allí subyace una historia verídica? Posiblemente permanecería invicto ante la ofensiva emocional. La circunstancia de poseer de antemano la clave del desenlace, y sobre todo, de saber que la muerte invalidará toda esperanza, es un factor extrateatral que contribuye sin embargo a que el público acuse recibo del drama particular que Ana Frank y los suyos viven en escena. Este es, con leves variantes, el caso de *The Miracle Worker*. La ordalía real de Helen Keller es suficientemente conocida como para constituirse en ese factor extrateatral antes mencionado.

El espectador sofisticado a que se refiere João Bethencourt, tendría razón si el autor hubiera simplemente inventado, para su pieza, una niña ciego-sordo-muda con alevosos fines aflictivos; pero resulta que no la inventó, sino que la extrajo de la realidad, y es obvio que la realidad prestigia siempre al melodrama.

De ahí que no me parezca totalmente descabellada la formulación de un doble juicio, que en apariencia puede parecer contradictorio. Considerada estrictamente como teatro, la obra tiene fallas evidentes: monólogos con sobrentendidos de diálogos, personajes dramáticamente débiles, situaciones flojamente resueltas, riesgosa proclividad a lo cursi. Considerada, en cambio, como la conmoción que es, como el choque de sentimientos que propone y ostenta, hay que reconocer que la obra es un impacto. Debe ser la oportunidad en que he visto funcionar la emoción más nítida y descaradamente en un escenario, y comunicarla sin otro trámite a la platea. Tiene de bueno, además, que (al contrario de los temblorosos viejitos del cine mexicano), se trata aquí de una emoción que no agravia al espectador, no baldona su entereza, sino que lo conquista limpiamente, con recursos leales, sin tramposas metáforas que oficien de gases lacrimógenos.

Es cierto que no hubiera bastado con la presión sentimental para que la obra tuviera validez sobre un escenario. Por algo Gibson es un hábil hombre de teatro (su pieza *Two for Seesaw* fue gran éxito en Broadway durante la temporada 1958), conocedor a fondo de su oficio.

En varios momentos de la pieza, Gibson se pone a tono con la particularísima índole del tema y prácticamente deja de lado todo apoyo verbal,

para arrastrar a la maestra y a su alumna en unas luchas tremebundas pero calladas, que mantienen en vilo al espectador. El haber visto esa dinámica posibilidad es indudablemente un gran acierto dramático de Gibson. El otro gran acierto es haber hecho de Annie Sullivan en núcleo vivo de la pieza, ya que ello le permite ver desde fuera el mundo clausurado de Helen y, de ese modo, preparar más eficaz e intensamente la horadación final de la muralla, el casi increíble logro de la comunicación, buscada frenéticamente y contra toda lógica. De ahí que no importe demasiado el esquematismo a veces el burdo trazo, con que están diseñados (excepción hecha de los padres), los demás personajes de la pieza.

Debe tomárseles como una especie de coro, siempre dispuesto a comentar la acción absorbente, dominante, imperiosa, representada por la lucha (literalmente, a brazo partido), de Annie y su discípula.

Dos papeles extenuantes y reveladores

En la temporada 1959-1960, tuve la suerte de ver en Broadway, a los pocos días de su estreno, la producción original de *The Miracle Worker*, dirigida entonces por Arthur Penn e interpretada por Anne Bancroft (Annie Sullivan), Patty Duke (Helen), Patricia Neal (Kate) y Torin Thatcher (Captain Keller). Solo la escenografía original, de George Jenkins (por cierto, excelente), ha sobrevivido en esta versión de la Theatre Guild, cuya puesta en escena corresponde a Porter Van Zandt.

Si mal no recuerdo, la versión de Arthur Penn tenía más impulso, llegando la lucha del segundo acto a ser vertiginosa y textualmente devastadora de la utilería. Tanto Anne Bancroft como Patty Duke (que tiene dos años más que Peggy), parecían tener una condición física (que en esta pieza es casi sinónimo de estado atlético), más apropiada para el *catch-as-catch-can* del segundo acto.

No obstante, sería injusto señalar que el espectáculo visto en el Solís haya sido sensiblemente inferior a la versión original representada en el Playhouse neoyorquino; se trata tan solo de otro ritmo, quizá el más adecuado a la disponibilidad física de los intérpretes con que hoy cuenta Van Zandt. En materia de tránsito de actores, que por cierto es intenso y abundante en la pieza, da la impresión de que Van Zandt hubiera seguido los lineamientos de Penn.

Dran Seitz, en el extenuante papel de la Sullivan, pasó sin pena ni gloria por el primer acto (pareció un poco nerviosa y hasta insegura, como si estuviese en una mala noche), pero a partir del segundo, su trabajo fue estupendo y creció sin una falla hasta la emotiva eclosión del final. Evidentemente, se trata de una actriz sensible y comunicativa, y es una lástima que no se la haya podido ver en más papeles. Peggy Burke (de una presencia más simpática que la descarnada y enérgica Patty Duke, de la que fue solo una de sus varias sobresalientes) compuso sin una flaqueza su personaje tan desoladamente mecánico, tan agresivamente ajeno. Fue un disfrute adicional asistir

al convincente lenguaje de sus pequeñas manos tentativas. Bien Nancy Coleman, Calton Colyer y, sobre todo, Leif Erickson, que esta vez sí pudo meterse en un personaje que no le quedaba físicamente chico y logró rendir como el buen actor que efectivamente es.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de setiembre de 1961: 7).

Comedia shakesperiana por el Teatro de Cámara de Alemania

El primer espectáculo ofrecido en el Solís por el Teatro de Cámara de Alemania que dirige Reinhold Olszewski, estuvo consagrado a Shakespeare, un autor a quien los alemanes han considerado siempre como un clásico propio, dedicándole un fervor que acaso supere la admiración que los propios ingleses experimentan frente a su máximo genio dramático. *Noche de reyes* (el título alemán: *Was Ihr Wolt*, es la traducción de la segunda parte de la denominación original inglesa: *Twelfth Night or What you will*) fue la obra elegida por Die Deutschen Kammerspiele para su primer enfrentamiento con el público montevideano, que ya ha asistido, en el mismo Solís, a varias versiones de esa comedia a cargo de distintos elencos extranjeros (belgas, chilenos).

Noche de reyes (que en español también se la conoce con el título de *Noche de Epifanía* o *Duodécima Noche* o *Como deseéis* o, en la increíble versión de León Felipe: *No es cordero… que es cordera*) está situada, como ha sido señalada por varias generaciones de críticos, en la línea divisoria que es posible trazar entre las comedias ligeras y las grandes tragedias de Shakespeare. Como ha anotado Frank Harris, fue concebida totalmente *"en el apogeo de las horas felices"* y, siendo más sinceramente personal y menos dramática que *Como gustéis* o *Mucho ruido y pocas nueces*, constituye en realidad *"un poema lírico del amor y de la alegría de vivir"*.

Verdaderamente, pocas veces el genio de Shakespeare parece tan gozoso y optimista como en esta comedia de equívocos; pocas veces, además, el ensamble de conflictos y situaciones, de absurdos y coincidencias, al que tan afecto se mostró el teatro de los siglos XVI y XVII, llegó a un ajuste tan perfecto como en *Noche de reyes*.

La versión del Teatro de Cámara de Alemania deja mucho que desear. En esta primera presentación, al menos, el elenco impresionó como una reunión más o menos fortuita de actores (entre los cuales hay de todos los niveles), cada uno trabajando por su lado, acertando o equivocándose en forma absolutamente individual, al margen de una concepción armoniosa y coherente del espectáculo. Es demasiado evidente que Die Deutschen Kammerspiele es una asociación solo circunstancial de gente de teatro, a la cual, prescindiendo de los defectos y las virtudes particulares de cada

intérprete, le falta la unidad de tono, la armonía estilística, que por lo general caracteriza a las compañías dramáticas con un largo y prestigioso traqueteo nacional e internacional.

Sin duda que el principal responsable de ese desajuste es el director Reinhold Olszewski. Su puesta en escena descuida totalmente el aspecto poético, casi feérico, de la comedia y sin alguna preferencia muestra, es hacia los trazos de brocha gorda.

Pero aun en ese terreno, la concepción dramática de Olszewski parece siempre indecisa y dispuesta a mezclar estilos y dimensiones. Aunque con méritos individuales ciertos, no tienen nada que ver entre sí la interpretación machacona y simpática que hace Ullrich Haupt del siempre achispado Tobías, con el externo Malvolio que compone Wolfgang Haller, o con el anacrónico bufón, intelectual y brechtiano, que brinda el propio Olszewski. Y si en alguna escena, como en la risa generalizada que sigue al primer monólogo de Malvolio, se logra ocasionalmente un equilibrio que resulta eficaz, en otras, como en la insólita arremetida corporal de Olivia (Elvira Hofer) sobre Viola (Cesario Beatrice Norden), la dirección no parece confiar en las entrelíneas y sutilezas del texto, y decide romper los ojos con una profusa y chocante "expresividad". Hubo, además, otros desajustes mínimos pero tan reveladores como los más graves: actores que literalmente pisaban parlamentos ajenos, cambios de trastos solo a medias cumplidos, luces prematuramente encendidas, indiscretas fugas a la vista del público. Agréguese a ello una escenografía funcional pero nada agradable, y, sobre todo, uno de los vestuarios de peor gusto que hayan podido verse en el Solís.

En cuanto al elenco, estuvo tan desamparado por la dirección, que no es posible abrir juicio definitivo sobre sus cualidades. En ese desamparo, solo es posible reconocer a un actor de primera categoría: Joachim Teege, cuya comicidad tiene un estilo propio y es rica en sutilezas y detalles de composición. Su interpretación, además, parece conservar la impronta de alguna lúcida dirección del pasado, ya que revela una sensibilidad francamente distinta de la exhibida en otros sectores del espectáculo. En un plano de dignidad interpretativa, cabe señalar asimismo las actuaciones de Beatrice Norden (tienen una simpática presencia y dice muy bien sus parlamentos) y Ullrich Haupt, que puso su abundante energía al servicio de una estentórea y comunicativa versión de Sir Toby Belch (Junker Tobias von Rulp, en la versión alemana de August Wilhelm von Schlegel). Reinhold Olszewski compuso un bufón de corte expresionista que parecía importado de alguna otra obra, y cantó las agradables canciones de Harald Borger, Otto Nicolai con una entonación que trajo reminiscencias de las melodías de Kurt Weill en la voz de Lotte Lenya. Fuera del contexto shakespiriano, es decir, consideradas independientes, las canciones significaron uno de los pocos momentos disfrutables de la noche. Wolfgang Haller desperdició casi totalmente su Malvolio, sin duda el personaje más brillante y rico de

la pieza, empecinándose en una composición superficial, sostenidamente exterior. Siegfried Fetscher no se apeó, en toda la obra, de una recitada monotonía; correctos Elvira Hofer (Olivia) y Alberto Rolant (Antonio); en cuanto a Sylva Denzler (María), pese a que se rió con ganas y se movió con dinamismo, no logró superar totalmente su inadecuación física para el papel ni, menos aún, consiguió que el espectador pudiera olvidarse de su traje, sin duda el más horrible de todo el vestuario.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de setiembre de 1961: 6).

Sobresalió Joachim Teege en correcta versión de *Topaze*

El Teatro de Cámara de Alemania, que en su presentación inaugural exhibiera un lamentable desajuste a propósito de Shakespeare, mejoró francamente el nivel de su producción en la segunda función de abono, consagrada a *Topaze*, la célebre comedia de Marcel Pagnol que en el título interpretativo de la versión alemana se llama pomposamente: *Das grosse ABC*.

Esta pieza, que hace treinta y tres años hizo a Pagnol universalmente famoso, basa gran parte de su éxito en la indudable eficacia de sus réplicas, capaces de convencer al espectador superficial de que se haya enfrentado a una crítica mordaz, certera y profunda de la sociedad contemporánea y ciertos difundidos hábitos de ignominia y deshonestidad. Ahora bien, en el presente las réplicas, el brillo general del diálogo, han perdido —en aras de su misma difusión— buena parte de su sorpresa; y, sin la sorpresa, es posible reconocer que la obra de Pagnol ha envejecido más de lo previsto. A esta altura, ya parece evidente que la entusiasta acogida que ha encontrado *Topaze* en todos los públicos burgueses del ancho mundo se debe especialmente a que impugna, pero no mucho; a que arremete, pero se desvía; a que no pone el dedo en la gran llaga sino en el pequeño absceso; y, sobre todo, a que su mensaje es lo suficientemente ambiguo como para que el prevaricador, rodeado de su jocunda familia, aplauda desde el palco y discurra que la pieza le da en última instancia la razón.

Tal como se explicita en sus cuatro actos, si la obra es de algún modo corrosiva, la corrosión afecta mucho más al "buen" Topaze del comienzo que al Topaze "cínico" del final, cuando ya ha entregado arrobadamente en el engranaje y, de obligado corrupto, se transforma en voluntario corruptor. Tal vez no haya sido visto aún con suficiente claridad, que el final de la pieza, con la salida de Tamise hacia la nueva vida de módico oprobio que Topaze le revela, es considerablemente más cínico que la más inverecunda maniobra de Castel-Bénac, prevaricador por antonomasia. En el mundo de Pagnol, lo más débil es la honestidad, la veracidad, la justicia, el honor. En definitiva —y esa es la peor corrosión— Pagnol no se está burlando de las grandes y desvirtuadas palabras con mayúscula, sino de los legítimos conceptos que estas sobrellevan en el léxico de la verdadera dignidad

humana. Aun en el caso de reconocer que Pagnol esté diagnosticando sobre el poder corruptor del dinero (premisa que seguramente compartirían hasta los propios corrompidos), habría que señalar como única filosofía que verdaderamente queda inmune al cabo de los cuatro actos, alguna frase que aproximadamente rezara: *"Démonos por vencidos"*. A la luz de 1961, pues, *Topaze* no es una valla contra la venalidad, sino un mero felpudo para que los venales se limpien los zapatos y sigan adelante.

Dejando a un lado su contexto social, es preciso reconocer que la obra, pese a su construcción más bien primitiva, tiene pasajes de eficacia teatral y situaciones hábilmente resueltas. Su mérito mayor es, sin embargo, el diálogo, dirigido a arrancar carcajadas de todas las plateas y a través de todos los idiomas. El elenco de Die Deutschen Kammerspiele brindó una versión directa y servicial de la pieza, aunque (por razones comprensibles en cuanto a número de intérpretes) debió suprimir personajes y situaciones, y hasta cambiar algunos parlamentos. No tuvo mayor sentido, sin embargo, la caprichosa eliminación de Muche en el tercer acto.

La responsabilidad de la puesta en escena fue compartida por Reinhold Olszewski y Joachim Teege. Esta vez el elenco tuvo una actuación bastante más ajustada y armoniosa que en el grave error de la víspera. El único desequilibrio visible estuvo en el tono de las voces; mientras que alguna actriz, como Elvira Hofer, era audible desde el *foyer*, ciertos susurros del excelente Joachim Teege no pasaban de la quinta fila de platea. Pareció un error, además, la exagerada simulación de llanto que llevó a cabo Elvira Hofer en las postrimerías del segundo acto. Pero en general el conjunto actuó en un correcto nivel profesional, moviéndose los intérpretes con soltura y sin caer en ninguna de las fallas de principiantes, evidenciadas en la primera noche. El primero y el último acto, especialmente, constituyeron un buen espectáculo.

En el papel protagónico, Joachim Teege permitió confirmar que se trata de un excelente intérprete, sin duda el mejor del elenco. Su composición del personaje estuvo admirablemente matizada y solo cabe objetarle (como ya se señaló) el bajo tono de voz en algunos personajes. En el primer acto se las arregló (en base a los más legítimos recursos escénicos) para reemplazar, con un monólogo que era más bien diálogo unilateral, la presencia de alumnos que marca el libreto, y estuvo asimismo muy elocuente en la conversación en que Tamise lo adiestra para el abordaje amoroso. Pero su actuación más feliz fue la del cuarto acto, donde tuvo gestos, virajes, interrupciones y variaciones de tono, verdaderamente creadores. Se trata de un cómico inteligente y sensible (también supo comunicar el lado patético del personaje), nada propenso a los excesos y que se mueve en el escenario con gran comodidad.

Salvo los excesos ya señalados del segundo acto, lo acompañó con soltura Elvira Hofer, que tuvo "presencia" para escuchar los largos parlamentos ajenos. Wolfgang Haller mejoró sensiblemente su actuación y tuvo

buenos momentos, especialmente hacia el final de la pieza. Bien Egbert von Klitzing en el farsesco papel de Muche, y Beatrice Norden, que sacó el máximo partido de un papelito opaco como el de Ernestine. El resto (con excepción de Fritz Kost, que hizo un Roger de Berville con gestitos y amaneramientos totalmente a la deriva) no desentonó. Desentonó sí, y violentamente, la escenografía de Hans Wolfgang, que si en el primer acto fue solo desprovista de inspiración y en el segundo más bien plúmbea, en los dos últimos llegó a ser sencillamente insoportable.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de setiembre de 1961: 12).

Comedia de boulevard por el Teatro de Cámara de Alemania en el Solís

La tercera función de abono ofrecida por el Teatro de Cámara de Alemania, en la breve temporada que viene cumpliendo en el teatro Solís, estuvo consagrada a una comedia frívola: *Los hijos de Eduardo* (*Die Kinder Edouards* en la versión alemana), firmada por Marc-Gilbert Sauvajon. El público montevideano ya conoció una versión española de esta obra, que en el mismo escenario y bajo la dirección de Josefina Díaz, fue presentada hace ocho años por la Comedia Nacional.

Como acontece con buena parte de las obras de Sauvajon, incorporadas a innumerables repertorios de teatro comercial, *Los hijos de Eduardo* no es de Sauvajon. Los verdaderos autores se llaman Frederic Jackson y R. Bottomley y son presumiblemente ingleses. Sauvajon, aunque también tiene obras propias, es el típico adaptador profesional del boulevard parisién y se caracteriza por su habilidad en lavarles la cara a las obras ajenas y convertirlas en más francesas que las propias.

La pieza elegida por el elenco alemán es una típica muestra de ese teatro taquillero y eficaz, superficial y divertido, cuya mayor destreza consiste en alinear situaciones y ensamblarlas mediante un diálogo ágil y picante. Una vez descubierto el resorte sobre el cual descansa toda la trama (Eduardo solo existe en el óleo que cuelga de la pared) la pieza se encarga de introducir variantes, sorpresas y enfrentamientos, que permiten reconstruir en sucesivos pantallazos (a cargo de los tres padres de sendos hijos), ciertas zonas del pasado de Denise, la jocunda madre que ha defendido su preciada libertad a través de todas las tentaciones que desfilaron por su dormitorio. El regreso final al sostén espiritual de Eduardo, el imaginado, redondea la situación y demuestra el dominio que de su frívolo oficio tienen el adaptador y/o los autores. Es una comedia totalmente intrascendente, bastante divertida de a ratos, que no da (ni lo pretende) ningún mensaje, pero que brinda a sus intérpretes buenas oportunidades de lucimiento.

La versión de Die Deutschen Kammerspiele, sin llegar a ser brillante, mostró un buen nivel de teatro comercial. El responsable de la puesta en

escena fue esta vez Wolfgang Haller, quien además hizo el papel del segundo padre. En el primer acto, Haller movió muy bien a su elenco, pero a medida que avanzaba la obra fue cayendo en una concepción exageradamente frontal del espectáculo. En el segundo acto, por ejemplo, la conversación de Denise con los tres padres fue demasiado estática. Hubo una difundida tendencia a decir los parlamentos desde cómodos asientos y eso perjudicó un poco la fluidez del diálogo y el efecto de las réplicas. El fuerte de esta versión estuvo, evidentemente, en el tono y la inflexión de las voces, en el cuidado de los mejores efectos coloquiales, en un sentido muy europeo de los matices y del humor. Esa fue la gran virtud de Haller como director, y en tal sentido obtuvo el mejor logro en lo que va de la temporada alemana.

En el papel protagónico, Sylvia Denzler llenó la escena con su presencia, puso simpatía en un personaje que irremediablemente la necesita, y se movió con el optimismo, la elegancia y la soltura que el texto reclama. De los tres hijos, Heinz Gerhard Lück y Beatrice Norden tuvieron muy apto desempeño, dando una pulida versión de la tilinguería o la gracia juveniles de sus respectivos personajes; Fritz Kost, en cambio, volvió a demostrar que es uno de los puntos más flojos del elenco. Desde Shakespeare hasta Sauvajon, su congelada sonrisa se ha mantenido tercamente inexpresiva.

El mejor de los tres padres fue, sin duda, Reinhold Olszewski, quien brindó una divertida *macchietta* en el papel de Sir Michael Norman, el diplomático inglés. Sus comentarios marginales, dicho en un alemán concienzudamente británico, fueron uno de los rasgos más disfrutables del espectáculo. Wolfgang Haller, el segundo padre, conquistó al público a puro dinamismo: parodió el idioma ruso, anduvo a las zancadas por todo el escenario, tocó estrepitosa y hábilmente el piano, dio fuerza a su estribillo, (“*¿Sabe qué voy a hacer? ¡Tocaré para usted, solamente para usted, el comienzo de mi Appassionata!*”). Como siempre, este actor británico brindó un retrato externo de su personaje, pero aquí tuvo a su favor la circunstancia de que el pianista es, a partir del texto, algo así como el Gran Extrovertido. Opaco, fuera de foco, estuvo Siegfried Fetscher en su papel de tercer padre. Bien Elvira Hofer en la caricatura de la mucama dictatorial. En un papel que permite escaso lucimiento, Joachim Teege mostró sin embargo su alta calidad de comediante, tanto en sus contadas intervenciones como en los largos pasajes en que debió simplemente escuchar.

La escenografía de Hans Wolfgang fue tan deplorable como las anteriores. En una obra decididamente contemporánea, Ulla Thieman, responsable del vestuario, no pudo introducir grandes variantes en los trajes de calle o de fiesta, pero se las arregló para dejar constancia de su mal gusto en los atuendos presuntamente deportivos (el de Heinz Gerhard Lück es horrendo) que lucen los hijos en el segundo acto. A esta altura, es obvio que vestuario y escenografía son los grandes pesos muertos del conjunto alemán.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de setiembre de 1961: 5).

Los bandidos en excelente versión del conjunto alemán

El Teatro de Cámara de Alemania dio fin a su temporada en el teatro Solís con el único autor alemán del repertorio aquí exhibido: *Los bandidos* (*The Rauber*), obra en cinco actos de Friedrich von Schiller, en una última función de abono que duró cerca de cuatro horas.

Debe ser esta la segunda vez que se representa una obra de Schiller en Montevideo. Por lo menos un conjunto alemán, dirigido por Fritz Ramond, que estuvo en el Solís hace varios años, incluyó en su repertorio *Intriga y amor* (*Kabale und Liebe*), en una versión que por cierto se recuerda como bastante opaca.

Los bandidos fue escrita por Schiller a los dieciocho años, en 1777, publicada por primera vez en 1781 y estrenada en Mannheim en 1782. Son harto conocidas las dificultades que esta pieza le trajo a Schiller, indisponiéndolo con el Duque de Württemberg, protector de su familia, quien llegó a arrestarlo al sentirse indirectamente aludido, y sobre todo, afectado por el indisimulable aliento revolucionario de la tragedia.

Revolucionaria pero artística

En su texto aislado (quiero decir fuera de la escena), hoy la obra aparece llena de debilidades, de desequilibrios teatrales, con extensísimos diálogos que más bien parecen monólogos unidos. Claro que los personajes de este primer Schiller, puestos sobre un escenario, adquieren una vida totalmente inesperada y actual. Pero, aun considerada en su inmóvil validez literaria, la obra tiene, pese a todo, una fuerza que la salva, un rasgo que la reivindica, y es el hálito joven e inconforme que la recorre del principio hasta el fin. Si todavía hoy la tragedia posee un poder removedor y provocativo, piénsese la conmoción que habrá representado en 1777 (año en que fue escrita), con Lafayette en América, o en 1781 (año de publicación), con la abolición de la servidumbre campesina decretada por las revolucionarias reformas de José de Austria. Todavía faltaban algunos años para que Schiller se incorporara al grupo de Weimar (Herder, Wieland, Goethe) y alcanzara el pleno dominio de su oficio dramático, pero *Los bandidos*, aparte de sus ingenuas fallas (cuya requisa ha significado una tarea casi infantil para la crítica de todos los tiempos), tuvo la enorme virtud de captar un hervor social que estaba en sus comienzos, y sobre todo, de brindar a esa todavía secreta ebullición un legítimo lenguaje artístico. Conviene destacar que esta primera tragedia de Schiller no es solo un grito revolucionario, un mero ademán de rebeldía. Ello no hubiera bastado para justificar la fabulosa acogida que en 1782 le dispensó el público de Mannheim, y de ahí en adelante, todos los públicos de Alemania. El secreto está en que la pieza de Schiller existe además como arte, y esa existencia multiplica su vigor, enaltece su impulso revolucionario.

El primer hallazgo de Schiller es haber concentrado su concepto del Bien y del Mal en una dramática oposición fraterna. Franz representa el

lado siniestro, dominador, desleal, del ser humano, mientras que Karl es la sinceridad, el impulso romántico, pero en especial el concepto de libertad que luego desarrollarían las principales obras del *Sturm und Drang* (es útil señalarlo: el drama así titulado, de Friedrich Maximilian Klinger, que dio nombre al movimiento, fue estrenado en 1777, o sea el mismo año en que Schiller concluía *Los bandidos*). Pero ni Franz ni Karl significan el Mal o el Bien en estado de imposible pureza. Como ha señalado el crítico italiano Giuseppe Gabetti, existe en Franz *"un cálido soplo de pasión que lo hace verdaderamente humano"*; pero tampoco Karl es inobjetable, ya que no es suficientemente fuerte para impedir que la mentira y la inmoralidad ambientes lo arrastren al crimen. Por eso mismo la figura de Karl es conmovedora. No se trata del héroe casi mitológico, con una trayectoria inscripta en sus designios, con una coherencia temperamental que lo lleva a su destino; Karl es contradictorio y casi siempre víctima de sus impulsos. Acaso se deba a ese rasgo —que en estricta ortodoxia dramática puede ser registrado como probable defecto—, el hecho comprobado y comprobable de que todos los públicos sientan que este héroe es de carne y hueso, y además está cercano e interpreta un ímpetu popular que es de todos los tiempos.

Imperfecto pero viviente

Con este clásico, imperfecto pero viviente, el conjunto alemán logró el mejor espectáculo de su temporada. Un espectáculo, que como la obra misma, fue también imperfecto pero viviente. En primer término cabe señalar el acierto de los cortes y hasta de alguna modificación. Las escenas suprimidas, (tercera del primer acto, tercera del cuarto, parte de la primera del quinto), son evidentemente las menos teatrales de la obra y caen en reiteraciones totalmente obviables. En cuanto a la modificación más fácilmente reconocible, (al fin de la escena I del acto V, Scweizer no se levanta la tapa de los sesos), sirvió para eliminar la única muerte absurda del original.

La puesta en escena de Reinhold Olszewski fue sin duda la más imaginativa y creadora de las presentadas en Montevideo por Die Deutschen Kammerspiele, y sirvió para reivindicar a este director, cuyo prestigio (si había que atenerse exclusivamente a su versión de *Noche de reyes*), constituyó todo un misterio hasta la última noche. El texto fue dicho con un sentido moderno de la expresión oral, y en ningún momento cayó en los plúmbeos recitados con que nos había obsequiado en 1957 la compañía de Fritz Remond cuando presentó, en el mismo Solís, *Kabale und Liebe*. En las escenas más ingratas de la obra, la ocasional ineficacia dramática del texto fue compensada con una serie de recursos escénicos que siempre mantuvieron vigente el interés de la obra. Es cierto que la plataforma inclinada tuvo más efecto para las escenas interiores que para las confesamente exteriores, pero en estas no llegó a ser chocante, y en cambio en las primeras contribuyó a una atmósfera de pesadilla que realmente benefició al libreto y convirtió el

acontecer en más tangiblemente trágico. El movimiento de los actores y el ritmo de la acción fueron cuidados al máximo por Olszewski, quien además tuvo una buena actuación en el personaje del viejo Moor.

Las mayores responsabilidades interpretativas de la pieza recaen en el contraste de Franz y Karl. Wolgang Haller, en el papel del hermano malo, tuvo un comienzo que pareció algo superficial, pero que luego fue posible reconocer como formando parte de una concepción global del personaje, una concepción que evoluciona desde un maquiavelismo algo frívolo hasta la patética blasfemia del último acto. Es indudable que este papel puede ser brindado como un retrato más siniestro, pero es igualmente innegable que la versión intelectualizada que dio Haller es perfectamente legítima y demuestra que se trata de un actor dúctil y sensible. Ullrich Haupt, en el papel de Karl, estuvo excelente y puso gran convicción en sus arrebatos. Solo una falla cabe anotarle: después de la muerte de Amalia, adoptó un tono monótono y displicente que no es sin duda el más adecuado. Lamentablemente, esos pocos minutos de flojedad interpretativa, fueron no solo los últimos de su actuación sino también los finales de la tragedia. En el resto, la suya fue una gran interpretación. Muy bien Elvira Hofer en el único papel femenino; alcanzó su máximo nivel en la estupenda escena con que comienza el tercer acto. Egbert von Klitzing compuso un Spiegelberg rico en matices y expresivo en la dicción. Joachim Teege impecable en cualquiera de sus dos viñetas, aunque (por razones de mejor texto), sobresalió en la de Daniel, el viejo servidor. Los demás intérpretes (con excepción, como siempre de Fritz Kost, un actor imposible), no desentonaron en el plano de dignidad de todo el espectáculo.

La escenografía de Hans Wolfgang, sin llegar a ser brillante, fue (lejos) la mejor de la temporada alemana, y además, la más funcional. Los trajes de Ulla Thiemann revelaron la inarmonía que ya señaláramos en los otros vestuarios del repertorio. En cuanto a los pantalones vaqueros, que tanto escandalizaron a algunos críticos bonaerenses, hay que confesar que no molestan, pero tampoco significan nada. Se trata, al parecer, de una innovación gratuita. Tiene en cambio, su sentido dentro del espectáculo, la compaginación musical realizada por Isa Haid con música atonal de los siglos XIII y XIV, ritmos de Leonard Bernstein, estudios electrónicos de Herber Elmert y solos de batería. Cada motivo tiene su correspondencia con un ambiente escénico o con un grupo de personajes, y ese llamado preparatorio llega a cumplir una función de legítima expectativa.

Balance final

El sostenido aplauso final que premió este último espectáculo, debe haber convencido (un poco tardíamente) a Reinhold Olszewski y los suyos, de que Montevideo es ya una plaza teatral suficientemente adulta como para confiar en la exhibición de un buen espectáculo sobre un buen texto. En

Buenos Aires, por ejemplo, el conjunto representó *El burgués y los incendiarios* de Max Frisch, un notable autor suizo-alemán de quien no se conoce aquí ninguna obra teatral (su novela *No soy Stiller* ha sido una de las lecturas más estimulantes de los últimos años). Cuanto mejor hubiera sido que en el repertorio para Montevideo hubiese sobrevivido esa obra de Frisch en lugar de los manidos Pagnoles y Sauvajones, que representan un tipo de teatro comercial suficientemente conocido en nuestro medio. En conferencia de prensa, Olszewski fue preguntado acerca de por qué no brindaba su compañía más autores alemanes que Schiller, y sobre todo, por qué no incluía ningún autor alemán contemporáneo, Olszewski respondió que no había autores alemanes contemporáneos de verdadero valer; floja razón para justificar la inclusión de dos débiles obras francesas (incluso una, la de Sauvajon, francesa de segunda mano), existiendo, como existen, autores como Kaiser, Hauptmann, Kafka, Brecht, Zuckmayer, Frisch o Dürrenmatt, que si no todos son alemanes de nacimiento, han escrito originalmente en alemán.

Afortunadamente, el elenco de Die Deutschen Kammerspiele terminó su actuación con *Los bandidos*, que fue un espectáculo provocativo, esmerado, creador en más de un sentido. De lo contrario, el balance final no hubiera sido demasiado halagador para la compañía. El error más grave fue, sin duda, *Noche de reyes*, que mostró un desajuste estilístico verdaderamente alarmante y que apenas permitió destacar los méritos histriónicos de Joachim Teege, Ullrich Haupt y Beatrice Norden. *Topaze* autorizó por lo menos el lucimiento de Teege, un cómico inteligente y sensible, en el mejor nivel europeo. *Los hijos de Eduardo*, superficial, divertida y prescindible, mostró una concepción exageradamente frontal del espectáculo, pero reveló algunas buenas actuaciones individuales. Solo la tragedia de Schiller representó un logro pleno, que habrá que inscribir, desde luego, entre las más estimables jornadas del Solís.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de setiembre de 1961: 7).

Un campo todavía virgen

Crea la ilustración de libros un saludable riesgo para el artista. A propósito de una charla de Antonio Frasconi

En más de un sentido, la presencia en Montevideo del grabador uruguayo Antonio Frasconi ha representado un acontecimiento de excepción. Sin poderse habituar totalmente a su propio asombro, el público Montevideo fue tomando contacto con una obra estimulante, comunicativa, creadora, que —por feliz añadidura— pertenecía a un compatriota. En las dos semanas que duró la exposición, fue dable escuchar repetidas veces el comentario de que hacía muchos años que en Montevideo no se llevaba

a cabo una muestra tan importante. La crítica ya ha señalado algunas de las razones de ese éxito.

No quiero mencionar aquí los valores artísticos de la exposición Frasconi; en primer lugar, porque dicho juicio no corresponde a mi jurisdicción periodística. Quiero referirme en cambio a ciertas ideas vertidas por Frasconi (en la charla que diera en la Feria del libro) en relación con las ilustraciones para libros.

Una forma de comunicación

En esa oportunidad señaló Frasconi que le parecía inexplicable que el artista se dedicara pura y exclusivamente a la pintura mural o a la de caballete. *"El plástico* —agregó— *no puede limitarse a un solo medio de expresión, si es que realmente quiere pertenecer a su sociedad"*. Para él, un libro es la más completa forma de comunicación entre el artista y su público; es importante que el lector, cuando tiene un libro en sus manos, además del placer de la simple lectura, experimente asimismo un placer visual artístico.

Es importante que el llamado de Frasconi suene y resuene en nuestro ambiente, en el preciso instante en que parece tener lugar un auténtico renacimiento editorial y —algo que resulta tan importante como ese renacimiento— una reconquista del lector para el autor uruguayo. Y es importante, porque la relación editor-escritor-ilustrador puede ser altamente fructífera para la suerte del libro nacional.

Trampolín para el artista

Desde el punto de vista del editor, la ilustración (si es confiada a un artista sensible, creador y, sobre todo, sentimental o intelectualmente cercano a la obra que ilustra) puede ser un estímulo para incrementar la venta del libro. Desde el punto de vista del escritor, significa la posibilidad alentadora de que sus imágenes den vida a otras imágenes. Por último, desde el punto de vista del ilustrador, representa un medio ideal para salir al encuentro, no ya de su corriente espectador, sino de nuevos e insospechables sectores del público. En este sentido, la obra literaria puede oficiar de trampolín para el artista.

Por supuesto que la afinidad entre escritor e ilustrador es un dato importante, a ser tenido muy particularmente en cuenta por el editor. En los ejemplos mostrados por Frasconi, tanto en su charla como en la exposición, la afinidad apareció como un resorte indispensable en el estupendo resultado conseguido sobre textos de Federico García Lorca, Walt Whitman o Bertolt Brecht; especialmente en el último caso, donde los grabados de Frasconi otorgan una nueva fuerza a *Das Lied von Sa-Mann* y hacen más dramático su mensaje. Por eso me parece más importante que sea el ilustrador quien comprenda o interprete al escritor, y no viceversa, ya que, para el ilustrador, la obra literaria es en este caso solo un tema, una fuente de inspiración, tal como en otras oportunidades pueden también ser temas la vida interior o la realidad a secas.

La franja de misterio

Sin perjuicio de reconocer que la labor ilustrativa puede aplicarse a cualquier género literario, creo que la poesía es el que más puede estimular la originalidad de un ilustrador sensible. Por su misma calidad descriptiva, los géneros narrativos no pueden admitir incontables interpretaciones visuales; la peripecia nace siempre con limitaciones, con fronteras, y el ilustrador debe necesariamente moverse dentro de la huella anecdótica. En ese caso, su función se limita a la de intérprete.

La poesía, en cambio, tiene a menudo una zona de sombra, una antigua tradición de misterio. Aun los menos herméticos de los poetas se reservan a veces una franja estrictamente privada, para cuya comprensión no existe la clave infalible. Cuando el lector se acerca a esa franja, no tiene otro remedio que recurrir a su intuición o, en último caso, crear él mismo, completar el poema. Enfrentado a un texto más o menos esotérico, el ilustrador es simplemente un lector que pone la firma bajo el trazo de su intuición. Creando de ese modo, a partir de la creación ajena, el ilustrador corre ciertamente un riesgo, que puede ir desde la exacta compenetración hasta la interpretación más descabellada. Pero ¿qué arte no importa de algún modo una aventura? Ojalá que las palabras de Frasconi se conviertan a corto plazo en una saludable tentación.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de diciembre de 1961: 3).

Mario Benedetti reportea a Fernando Di Lorenzo

Fernando Di Lorenzo, el fotógrafo de *La Mañana* y *El Diario*, que acaba de triunfar en el Concurso SAS, es un gordito simpático. Él confiesa 1,67 de altura y 22 de edad. Nació el 9 de julio de 1939 en Montevideo. En 1953 empezó a trabajar en el laboratorio del estudio fotográfico de Alfredo Testoni, pero su labor como fotógrafo debe contarse a partir de 1955, año en que ingresó en *La Mañana* y *El Diario*.

Tenía solo 16 años cuando fue enviado a Asunción para documentar los pormenores de un partido internacional entre Uruguay y Paraguay. En 1959, fue como fotógrafo al Campeonato Mundial de Básquetbol que tuvo lugar en Chile.

En el mismo año tuvo lugar la primera consagración profesional de Di Lorenzo. La Asociación Cristiana de Jóvenes organizó un concurso con fotografías que tuvieran por tema las inundaciones de abril. Fernando presentó 27 fotos de las cuales 18 fueron premiadas incluyendo el Gran Premio, tres primeros premios y varias menciones.

Si se le pregunta sobre la línea que sigue en su actividad profesional, Fernando no vacila: *"La de Testoni"*. Tiene una gran admiración por quien ha sido su maestro y consejero.

Pero, aunque Fernando no lo dice, su espíritu de iniciativa lo ha llevado a lograr las fotos deportivas más espectaculares: esas que saca, desde atrás de la red, tirado sobre el campo, en el preciso instante en que al pobre golero lo fusilan.

¿Algún recuerdo especial? Dos. Una vez, cuando se hablaba insistente y admirativamente de los "ojos verdes" de Amelia Bence, a Fernando se le ocurrió publicar, en gran tamaño, una foto en que solo estaban los ojos de la Bence. Fue su primer éxito, ya que fueron muchos los que se sintieron observados por aquella espectacular mirada a cuatro columnas.

Calidad, unidad y estilo. Esos tres elementos fueron reconocidos por el jurado en la serie de ocho fotografías de Di Lorenzo.

Para llegar a ese nivel, debió sacar 43 tomas. En general, el promedio fue de 40 a 50 tomas por cada fotógrafo. *"Fue un concurso muy bravo* —dice Fernando— *por dos razones: el tema fue dado sorpresivamente, y, además, todos fotografiábamos prácticamente los mismo gestos. Yo creo que la única posibilidad de diferenciarnos estaba en el estilo"*.

¿Y el tambor? *"Bueno, ese de talle que, con toda razón, tanta molestia causó a los periodistas, para nosotros era un motivo más de interés; era el pretexto para una buena nota"*.

Su palabra final es para los compañeros del taller fotográfico de *La Mañana* y *El Diario*: *"Todos trabajamos en gran armonía y con un verdadero sentido de equipo. Esta vez tuve la suerte de ganar, pero le podía haber tocado a cualquiera de ellos, o mejor a todos. Pero, lamentablemente, el premio era uno solo"*.

Personalmente, prefiero tenerlo así, frente a frente, en el ambiente sin tambor de la redacción, y no dando frenéticas vueltas alrededor de mi mesa (junto con sus otros diecisiete colegas), pidiéndome que fumara, que pensara, que escribiera, que riera, que parpadeara, que tosiera, que le diera cuerda al reloj, que me mordiera los nudillos o me aflojara la corbata. La única compensación de esta tortura es el recuerdo de que, cuando el tambor interrumpió su frenesí, Fernando se acercó y me dijo: *"¿Cuándo nos vamos?"*. Ahora puedo contestarles: *"Parece que en abril"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de febrero de 1962: 11).

Carta desde Marienbad

El año pasado y este año

Hace pocos días, cuando vi por primera vez en Copenhague el filme de Alain Resnais: *L'année dernière á Marienbad*, no podía imaginar que una semana más tarde estaría yo mismo en Marienbad, o, para decirlo con su nombre checo, en Mariánské-Lázné. Tal vez resulte inútil señalarlo, pero lo cierto es que Resnais no comunica nada nuevo sobre la célebre *spa* de Bohemia; Mariánské-Lázné, en cambio, me reveló algo sobre Resnais.

La verdad es que el sitio real, el geográficamente verdadero, nada tiene que ver con el filme. Dicen los entendidos que Resnais (a diferencia de Goethe, que no solo encontró allí a *Ulrika Von Levetzow*, sino que recogió directa inspiración local para sus *Elegías de Marienbad*) no filmó en el lugar ni una sola de las escenas. Y así debe ser seguramente. Ninguno de los muchos jardines de Marienbad, tiene nada que ver con los jardines semisoñados por el protagonista de *L' année dernière...*

Mariánské-Lázné, situada a 628 metros sobre el nivel del mar, está rodeada de un paisaje admirable, que incluye bosques, cumbres nevadas, etc. Su situación subalpina retrasa bastante la asunción de la primavera. El día en que llegué había habido, de mañana temprano, una capa de cinco centímetros de nieve. Es un sitio tranquilo y silencioso, como es Karlovy-Vary (Karlsbad, para los alemanes), donde la gente pasea, y conversa con bastante ruido, en la gran columnata, tomando regularmente a sorbos el agua curativa de las tradicionales y esmirriadas jarritas, con la misma preocupación ritual que el montevideano siente por su mate. En primer lugar, la columnata de Mariánské-Lázné es más amplia, más aireada; y luego, los pacientes andan más alejados unos de otros, como si su presencia solo fuera necesaria para animar un poco los jardines. Por otra parte, la pequeña localidad está llena de chapas conmemorativas (o simplemente recuerdos orales) que registran en la historia de Marienbad tal o cual estancia, prolongada u ocasional, de algunos individualistas de primer rango. Además de Goethe, estuvieron aquí, Gogol y Gorki, Wagner y Chopin, Brückner e Ibsen. ¿Y Resnais?

Demasiados nervios

Cuando el joven médico-jefe del completísimo laboratorio de análisis (en estos últimos días me he vuelto involuntariamente casi un especialista en cervecerías famosas —¡oh Tuborg, oh Pilsen!— pero también en aguas curativas que remedian los posibles excesos cerveceros) me explicaba que las aguas de Mariánské-Lázné son indicadas para las enfermedades de las vías urinarias, el asma y, sobre todo, las afecciones del sistema nervioso, yo empecé a cavilar sobre las razones que habrían podido tener Resnais y Robbe-Grillet (en esta clase de filmes, nunca se puede saber quién es la cabeza y quien *no es* el corazón, pero es posible sin embargo atreverse a afirmar que el filme está, en cuanto a técnica narrativa, en la línea de Robbe-Grillet, y, en cuanto a implicaciones psicológicas y sociológicas, en la línea de Resnais) para ubicar el argumento en Marienbad y no, por ejemplo, en algún lugar de Francia.

Debe haber varias explicaciones posibles, pero es seguro que ninguna ha de coincidir con la de los autores. La más obvia tendría que ver con esas enfermedades nerviosas de que me hablaba el médico. Los personajes de *L' année dernière* (especialmente la pareja central) pueden ser explicados y analizados como seres que recorren un complicado itinerario sobre un fondo evidente de inestabilidad nerviosa. Él, especialmente necesita un particular

estado de tensión para afirmarse en su tenaz voluntad de recordar (y de hacer recordar) cierto pasado extraído de una simple nebulosa. Ella también está en perpetua tensión, en primer término por la vigilancia del marido, pero asimismo debido a la incesante presión del hombre que quiere obligarlo a recordar y que acaba tentándola con su persistencia. Aun el marido, pese a la aparente impasibilidad de su espionaje, también está en tensión. Sería un corolario fácil decir ahora que los tres podrían haberse encontrado en Marienbad, por que allí las aguas medicinales son buenas para los nervios.

Antes y allá

Pero, habiendo visto el filme de Resnais (presumo que, a esta fecha, ya habrá sido exhibido en Montevideo y por eso no abundo en detalles concretos de la película), me afirmaré en la creencia de que realizador, o el libretista Robbe-Grillet, usan el nombre como un símbolo de un deliberado alejamiento de la realidad. Ponen en el título la palabra Marienbad, pero no tocan el verdadero Mariánské-Lázné. Aún el hecho de que usen el nombre alemán, y no el checo, sirve para recalcar esa distancia, Resnais hace con Mariánské-Lázné algo que, ya desde *Hiroshima, mon amour*, viene haciendo con la realidad: dejarla intocada, mencionarla por sus nombres falsos, desgajarse talentosamente de ella. Nada de aquí y ahora, sino de allá y antes; y aun inventar el antes para que ni siquiera le quede el flojo prestigio de alguna vez haber sido ahora.

Frente al mundo, Resnais parece sufrir de un explicable espanto; por eso la solución que propone es, como la de su protagonista, solo soñar y convencer al espectador de que el sueño es verdadero, y hasta más verdadero que la realidad.

Cuando se estrenó en Montevideo *Hiroshima, mon amour*, dejé constancia (en una mesa redonda, en algún artículo)[10] del rechazo que el filme —pese a su estupendo alarde técnico— me producía. Confieso que ahora comprendo a Resnais mucho mejor, mas por eso mismo me siento más que nunca alejado de su arte, tan espléndido en zonas que no me interesan vitalmente. Creo que el gran desconcierto que produce su obra proviene de una contradicción que quizá no sea fácil de percibir. Resnais emplea (¡y con qué sabiduría!) elementos técnicos de absoluta vanguardia. En más de un sentido, no debe haber otro realizador cinematográfico que esté en el presente más adelante que él. Pero de ahí a deducir que su actitud ante el mundo, también es vanguardista, va una apreciable diferencia. A mí me parece que Resnais pone una técnica de vanguardia al servicio de una actitud humana de absoluta retaguardia. Se me ocurre que quizá hay un caso comparable al suyo en el arte contemporáneo, y es el de Jorge Luis Borges. Como en Borges, hay en Resnais un regodeo auténtico, dramáticamente intelectual, en darle la espalda al mundo de hoy, en desafiarlo con un sueño. En este

10 No hemos podido ubican ningún artículo especifico sobre esta película.

sentido, puede decirse que si bien Resnais es en lo técnico un brillante adelantado, en su postura ante el presente es quizá un poeta, pero un poeta decadente, último epígono de una actitud (el ser humano considerado como una isla, donde los complejos nacen y renacen como plantas de trópico) que hace ya tiempo concluyó su madurez.

Resnais y Robbe-Grillet sacaron al azar una carta del mazo, y esa carta se llamó Marienbad. Pero en la verdadera Mariánské-Lázné que estoy viendo, la vida transcurre; los canteros empiezan a verdear; una linda muchacha abre una ventana y saluda riendo a alguien que pasa por la calle; cuadrillas de obreros ponen a punto las instalaciones para la temporada que se acerca; algunos pacientes (¿serán nerviosos incurables?) pasan mostrando la cara tranquila que deben conquistar; en lo alto y en lo bajo la nieve espera su condena. Dentro de pocas semanas, la primavera será tan radiante, tan renovada, tan poderosa, que nadie tendrá tiempo ni ganas de acordarse de qué cosas sucedieron (y no sucedieron) el año pasado en Marienbad.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de abril de 1962: 8).

Carta desde Praga

Strindberg y Smetana en sus respectivas salas

Pese a las condenatorias apariencias, espero que el lector no encuentre ni la más leve insinuación de esnobismo en la constancia que sigue: en Estocolmo vi *La señorita Julia*, de August Strindberg, representada en sueco, y en Praga, acabo de ver *Delibor,* ópera de Smetana, cantada en checo. Cuando, como en mi caso se ignora concienzudamente ambas lenguas, el esnobismo cede paso a una vergonzante modestia; de ahí que esta no pueda ser una nota crítica, sino la impresión, parcial y fragmentaria, de alguien que, como cualquier hijo de vecino, puede ver en todos los idiomas.

Si bien es cierto que presencié ambos espectáculos con enorme interés, uno y otro tuvieron distinta significación para mi registro de espectador. Por una parte, conozco bastante bien el texto de Strindberg y he visto, a través de los años, algunas versiones (teatrales, cinematográficas) de la misma obra; por lo tanto, me fue posible seguir palmo a palmo, las peripecias que el elenco dirigido por Brigit Cullberg representaba en el Stadsteater de Estocolmo. *Dalibor*, en cambio, era para mí una novedad absoluta. No creo que jamás haya sido cantada en Montevideo pero, de todos modos, mi erudición sobre esa ópera, tan estrictamente checa, proviene de un sucinto folletito en inglés, leído diez minutos antes de levantarse el telón.

Una señorita Julia sin histeria

Dos compañías teatrales representan actualmente *La señorita Julia* en Estocolmo. Una de las versiones está dirigida por Alf Sjóberg, y el triángulo de personajes está a cargo de Ulf Palme (que también participó en la conocida

versión cinematográfica), Inga Tidblad e Irma Christenson. La otra, o sea la que vi, está dirigida por Brigit Cullberg e interpretada por Ove Tjernberg, Gerd Hagman y Meta Velander. Haber elegido la versión de Cullberg en vez de la de Sjóberg no significa por cierto ninguna preferencia *a priori*. Más bien se debe al hecho de que pasé solo treinta horas en Estocolmo, y en la única noche que tal lapso incluía, la compañía de Sjóberg no trabajaba. No puedo saber cuál será el nivel de calidad en la puesta de Sjóberg, pero puedo asegurar que el espectáculo dirigido por Cullberg es excelente. No es quizá, una puesta agresivamente imaginativa, pero creo que se ajusta, de modo ejemplar, al clima y a los personajes propuestos por Strindberg.

Toda la obra transcurre con los pies en la tierra y, para interesar al espectador, la directora no precisa echar mano a esos latigazos de histeria que parecen obligatorios en toda versión "actualizada" de *La señorita Julia*. Junto a la asentada interpretación de Gerd Hagman (una actriz que ni siquiera es la figura titular del elenco, ya que desde el 21 de marzo ha venido reemplazando nada menos que a Ingrid Thulin, considerada hoy en día la mejor actriz dramática de Suecia) aquella de Viveca Lindfors, presenciada el año pasado en Montevideo, pierde en el recuerdo buena parte de su aparente brillo y queda sobre todo como un alarde nervioso y desorientado, en el que la actriz pensó evidentemente más en sí misma que en su personaje. Gerd Hagman nunca compone esa especie de "loquita" que todavía es, para algunos, la señorita Julia. En su interpretación, el personaje va adquiriendo pausadamente su verdadera y más profunda dimensión. Gerd Hagman dice su final en una actitud de hipnotizada inmovilidad, que acrecienta extraordinariamente el efecto de la tremenda única solución. Ove Tjernberg hace que la transición (uno de los más graves escollos de este áspero personaje) devenga natural. Es solo un dado, que al ser movido por un leve empujoncito del destino, muestra de pronto otra de sus caras; nada más.

En el papel de Kristin, la eficiente Meta Velander (un rostro que le viene de medida al personaje de Strindberg) consigue hacerlo todo lo divertido y, a la vez todo lo rústicamente ingenuo que el texto reclama. Su monólogo, casi exclusivamente mímico, en el instante en que queda sola en la cocina, está estupendamente movido y matizado.

Además de dirigir magníficamente a sus actores, Brigit Cullberg (que también tiene su renombre como coreógrafa) los mueve a la perfección. Hay instantes en que las trayectorias cruzadas del criado Jean y la señorita Julia, son casi una obra de relojería. Luego, en el diálogo conceptualmente más importante de la pieza, cuando él y ella ponen al día sus respectivos mundos, Cullberg los sienta fijos, el uno frente a la otra, como para que el espectador no se distraiga y absorba las palabras en su plenitud. Cuando se puede seguir la acción, llega un momento en que ya no importa mayormente no entender las palabras. El idioma sueco, como todas las lenguas, tiene un ritmo, una cadencia propia, y es de cualquier manera un deleite adicional oír a los

personajes de Strindberg empleando ese ritmo. Creo que, si yo no entendiese español, siempre preferiría oír a los personajes de *Barranca abajo* hablando con su propio ritmo, antes que en la mejor traducción posible.

La escenografía como *vedette*

Y ahora Smetana. *Dalibor* es una obra que exalta la figura rebelde de un héroe nacional, casi legendario. Como en la mayor parte de las óperas, también aquí la anécdota es solo un pretexto; no es un pretexto, en cambio, el carácter de exaltación nacional que tiene la obra. Ese hábito patriótico explica quizá su inclusión en el repertorio oficial del Narodni Divadlo, en una Praga 1962.

La versión que presencié dirigida por Václav Kaslik y cantada por Beno Blachut (excelente), Libuse Domanínská (buena voz y, sobre todo, ágil juego escénico) y Marie Podvalová (que sintetiza todos los inconvenientes de un divismo, evidentemente marginal a la mediocre y fatigante calidad de su voz actual), no sería verdaderamente nada excepcional, nada que no fuera nuevamente correcto, si no contase con un rubro estupendamente defendido: la escenografía. El responsable no es un desconocido. Se trata de Josef Svodoba, primer premio en São Paulo. Su escenografía para *Dalibor* debe ser lo más importante que vi, en materia de cultura viva, durante mi semana praguense.

Es cierto que el escenario de Narodni Divadlo brinda al escenógrafo el inestimable recurso de sus plataformas giratorias, pero nunca vi usar ese mecanismo con tanta elegancia, con tanto ritmo y con tanto sentido del tiempo dramático. En cada una de esas plataformas, Svodoba ha levantado dos enormes mazas que ofician de muros transformables. Si solo se los considera como construcción escenográfica, esas moles altísimas resultan verdaderamente majestuosas y le dan al escenario una dimensión insólita. Pero Svodoba no se contenta con mantener estático su hallazgo; en cada cambio de escenario, y mientras la orquesta sigue con su tema, los muros, al moverse, no interrumpen la acción, sino que la complementan. A veces, en medio del movimiento del numeroso coro, los muros circulan fantasmagóricamente por la escena, en una suerte de danza impresionante, descomunal, heroica, que sigue fielmente los temas smetianos. Esos cambios de escena son algo difícilmente superable, como si ello fuera poco, Svodoba es además un maestro en el manejo de las luces y de las proyecciones. Al asistir a este uso creador y recreador que hace Svodoba de un elemento escenográfico tan legítimo como puede ser la proyección, uno se pregunta qué absurdo prejuicio impedirá a todos los escenógrafos del mundo (recuerdo, naturalmente, el *Libro de Cristóbal Colón,* de Claudel, hecho en Montevideo por Jean Louis Barrault, pero qué tímido parece aquel antecedente) emplear la proyección como un complemento ideal del elemento plástico.

Creo que Svodoba (con su concepción dinámica del decorado, con su revolucionario empleo de las luces, con la elegancia y la calidad de las

imágenes fijas que proyecta) está abriendo un nuevo mundo de posibilidades a la escenografía teatral. En Praga se dice que Svodoba es la *vedette* del espectáculo, y tienen razón. Pero en este caso especial no es una culpa del creador; más bien es el reconocimiento de que su arte está muy por encima de algo que, en sus demás aspectos, es nada más, y nada menos, que un correcto espectáculo.

Praga, abril 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de abril 1962: 5).

Carta desde Praga

Jiri Trnka enemigo de las máquinas

En materia de cine, vi en Praga tres cosas más o menos sorprendentes. La primera fue enfrentarme a los afiches que anunciaban películas de Sophía Lorenova y Brigitte Bardotova, aunque los respectivos rostros de las actrices desafiaran cualquier apéndice eslavo de sus nombres. La segunda fue un espectáculo llamado *Linterna Mágica*, creado en 1958 para la Exposición Internacional de Bruselas, donde obtuvo un Gran Premio. Los responsables de *Linterna Mágica* se llaman Alfred Rudok y otra vez Josef Svoboda, el mismo del que hablamos en mi nota anterior, a propósito de la escenografía de *Dalibor*. Se trata de una presentación de Praga (en particular y de Checoslovaquia en general) algo así como una imitación turística. Los checos, que la han visto durante varios años y además han acompañado a todo visitante (ya que *Linterna Mágica* es, en Praga, el espectáculo que toda gran ciudad tiene reservado para sus turistas) dicen estar cansados de ese invariable, permanente *show* mixto. Obedeciendo por fin a ese cansancio, *Linterna Mágica* cambiará su programa dentro de unas semanas.

Otra vez Svodoba

Para quien, como yo, lo ve por primera vez, el espectáculo está lleno de sorpresas y mantiene su interés hasta el final de sus dos horas de duración. La modesta trama (en realidad, el motivo conductor no es demasiado brillante) es solo un pretexto. Lo realmente asombroso es su realización técnica, máxime si se considera que el espectáculo data de 1958, cuando la mayor parte de sus recursos debieron constituir una absoluta novedad. Aún en 1962, muchos de esos recursos siguen siendo únicos y sorprendentes.

Es, como ya señalé, un espectáculo mixto, con varias películas en común; proyecciones aisladas o distribuidas a voluntad; bailarines y músicos presentes en el escenario, que actúan conjuntamente con bailarines y músicos presentes solo en la pantalla; intérpretes del filme que mantienen diálogos políglotas con intérpretes del escenario. Es decir: todo género posible (e imposible) de combinaciones, transferencias y caminos cruzados. El

espectáculo es una constante sorpresa y su colorido tiene cierto espíritu de *music hall*, un poco como suele ser entendido por los ingleses, aunque con la diferencia de que emplea recursos técnicos presentes y hasta futuros.

El *show* tiene dos momentos culminantes, en lo que a efecto se refiere. Uno es un *gag* mixto, que todo público festeja. En la escena que aparece en la pantalla cinematográfica, la actriz entra por una puerta; luego, por una puerta verdadera, cuyos límites corresponden exactamente al trazado de la puerta proyectada, sale la misma actriz, pero en persona. El efecto consiste en que surja de la misma pantalla, en una suerte de animación mágica del personaje.

El otro pasaje culminante es bastante más complicado y requiere un ajuste perfecto. Sobre el escenario hay un bailarín que danza con un gran círculo blanco entre sus manos. De pronto aparece proyectada en ese círculo la figura animada de una bailarina que también danza. El constante movimiento del círculo-pantalla que lleva el bailarín, y la carencia del mínimo desajuste en la proyección, es verdaderamente increíble. Uno no puede saber cuántos proyectores estarán funcionando en este pasaje, pero la suma de efectos es impresionante.

Sin mayor asidero para este juicio, me siento inclinado a atribuir ciertas flojedades (especialmente en el aspecto meramente narrativo) del espectáculo, a Alfred Rudok, y la parte más creadora y original, al estupendo Josef Svoboda, cuyo genio escenográfico convierte a este *show* (que pudo ser de simple rutina) en una alegre caja de sorpresas visuales.

Muñecos e intrusos

El tercer rubro lo completan Trnka. No Jiri Trnka en persona, ya que, infortunadamente para mí, no se encontraba en Praga. Pero asistí a una completísima exposición de sus muñecos, dibujos y escenarios; visité su estudio; conseguí que me fuera exhibido privadamente su último filme: *Pasión*, y, por último, vi los preparativos, los escenarios y las marionetas correspondientes a su próxima película que, por ahora, se titula: *Máquinas para cuentos de Hadas*, a concluirse tal vez en el último trimestre de 1962.

El estudio cinematográfico de Jiri Trnka está situado en un viejo edificio del siglo XIV que empezó siendo Colegio de Jesuitas y que, a través de los años, ha albergado nada menos que a Mozart, Beethoven, Smetana y Paganini. El propio Trnka no desentona por cierto en la nómina. Para quien haya visto estudios cinematográficos montados el máximo confort, este de Trnka puede parecer increíble y convence definitivamente de que la única receta es el talento. La vieja casona alberga aquí y allá, en un alegre desorden y en una colorida promiscuidad (que evidentemente responden al carácter del dueño de casa) estantes con muñecos, utensilios increíblemente perfectos en su imitación (o en su parodia) de la realidad, accesorios, escenas a medio montar, extraños aparatos destinados al próximo filme. La acción de este transcurrirá en una época tan futura que los misiles y satélites

artificiales serán cosa pasada de moda. Algunas escenografías, sin embargo, parecen inspiradas en Brasilia.

El mensaje de la película será muy sencillo: en un próximo futuro todo podrá mecanizarse, la máquina suplirá con su acción todas las apetencias del ser humano. Todo, menos una cosa: los cuentos de la abuela. La abuela será en el filme el símbolo redentor, el lado inspirador de la existencia, merced al cual el hombre puede aún salvar su espíritu de la mecanización y el automatismo.

Pasión, hasta ahora el último filme de Trnka, es un cortometraje, más conectado con *Máquinas para cuentos de Hadas*, que con toda su obra anterior. Refiere la historia de un muchachito, cuya única manía consiste en la velocidad mecánica, pero también en destruirlo todo para alimentar su ansia de vértigo, ansia que es algo así como un motor en permanente rugido. Es, sin duda, un filme menor, posiblemente usado por Trnka para probar sus fuerzas en ese nuevo campo que será *Máquina para cuentos de Hadas*. Compuesto con un humor satírico y eficiente (es sin duda uno de los más divertidos filmes de Trnka) no le hace asco a la parodia del *gag* y del suspenso, y consigue algunos efectos de buenísima ley.

En el antiguo Colegio de Jesuitas, los cientos (o quizá miles) de muñecos tienen en sus estantes una actitud de muerte provisoria. Sus fijas expresiones de alegría o de tristeza incluyen siempre una posibilidad de resurrección. Solo Trnka tiene la clave de esos sueños. Los demás, todos los demás, somos intrusos, y más de un muñeco ha de contemplarnos con toda su lástima disponible, y además con todo su derecho porque nuestras expresiones de alegría o de tristeza sí que están condenadas a muerte y hasta ahora no ha aparecido ningún mago que posea la clave de nuestros pocos sueños.

Praga, abril 1962

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de mayo de 1962: 15).

Carta desde Madrid

El actualísimo Lope de Vega y el anacrónico Alfonso Paso son los dos autores teatrales de mayor suceso

Los dos autores teatrales que cuentan con mayor público en estos días de Madrid son el actualísimo Lope de Vega Carpio (siglo xvii) y el anacrónico Alfonso Paso (siglo xx). No importa que este último sea el contemporáneo y que (en cuanto tiene relación con el número de obras en cartel) supere a Lope por tres a dos. En compensación, Lope le gana en osadía, en actualidad, en vigor escénico. Como, por razones de tiempo, no podía ver las cinco obras, elegí una de cada uno. De Alfonso Paso escogí *Rebelde* (que el autor considera *"una de mis obras más ambiciosas y logradas, y me lo seguirá*

pareciendo durante mucho tiempo") y de Lope, *Fuenteovejuna* (en realidad, *La mal casada* o *La bella malmaridada*, bajaba de cartel para concurrir al Teatro de las Naciones, en París).

Paso es, hoy en día, el escritor que gana más dinero en España. Ni siquiera el novelista Juan García Hortelano, con su suculento Premio Formentor, ha igualado las cifras de este autor de éxito. Desde hace algún tiempo, Paso viene estrenando varias obras por año (se dice que algunas de ellas las ha escrito en dos o tres tardes) y todas las compañías profesionales están poco menos que implorándole una nueva pieza, ya que si firma al pie de cualesquiera tres actos significa las mejores recaudaciones.

Por la obra que vi, *Rebelde*, Paso me parece (dentro de las enormes dificultades que todo escritor tiene hoy en España) el más claro ejemplo de *lo que no debe hacerse*. Como actitud intelectual, me parece la menos digna, la más sumisa, la menos sincera y (como consecuencia de todos esos *más y menos*) la más alejada de un aceptable nivel artístico. Lo más grave y lamentable es que Paso no es un torpe, ni siquiera un grosero; al contrario, creo que tiene talento o, por lo menos, un buen domino profesional de su oficio. Por eso, y porque además posa de inconforme, me parece más desagradable su conformismo. El subterfugio (gran recurso de la actual literatura española) es empleado por Paso con un sentido casi opuesto al de poetas y novelistas. Me explico: mientras que estos lo usan como disimulo, como coartada, como apariencia, a fin de disfrazar una actitud verdaderamente rebelde e inconforme, Paso lo emplea para simular una rebeldía de lo que carece. El famoso *rebelde* de la pieza que vi, es un muchacho que está situado entre dos niveles de burguesía: el de los que aprovecharon la contingencia política (son los nuevos acaudalados) y el de los que se opusieron a ella y han caído (económicamente) en desgracia. La *rebeldía* de Jorge Campos, el protagonista, consiste simplemente en decir que *no* a todo y a todos: al muy conservador de su padre, al muy anarquista de su vecino, a la muy mimosa de su novia, al cura campechano, al hermano estudioso, a Dios, a Marx, al matrimonio, a España, al tiempo presente, etc., etc. Con ese papel en sus manos, el actor Vicente Parra (cabeza de compañía) sonríe, sonríe siempre, desde que se levanta hasta que cae el telón, ya sea cuando el cura le hace bromas o cuando su hermana tiene un parto difícil, ya sea cuando su novia le dice su amor en términos patéticos o cuando el irascible vecino lo pone de patitas en la calle. Yo creo que la sonrisa perenne de Parra es el salvoconducto para la censura. Por algo ha hablado [*ilegible*].

En mi caso particular, es una lástima que haya hablado con algunos escritores que han sido torturados en prisión, o que han salido de la cárcel con una espléndida tuberculosis a cuestas; es una lástima que me haya enterado (no por la prensa española, claro) de que los campesinos de Villamartín que están en huelga ganan un salario de 35 pesetas ($ 6.30 m urug.). Es

una lástima, porque esas minucias me impiden apreciar en todo su valer el mensaje contemporizador y risueño de Alfonso Paso.

Lope sin subterfugios

Es difícil encontrar motivos para *censurar* a Lope de Vega. Es un autor nacido en 1562 y es difícil que en aquella época alguien se dedicara a emplear el "subterfugio" contra un gobernante de 1962. Pero a veces el tiempo hace malas jugadas. Por ejemplo: en el Teatro Español, perteneciente al Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid y dependiente del Ministerio de Información y Turismo, donde la compañía teatral que dirige José Tamayo (el más prestigioso de los directores españoles) ha puesto en escena *Fuenteovejuna*. Hacía tiempo que yo no leía o presenciaba este estupendo drama colectivo de Lope. Aunque el espectáculo no funciona a la perfección (hay algunos baches notorios en la dicción de algún intérprete, existe todavía algún desajuste en las escenas multitudinarias), es de todos modos un disfrute especial escuchar el rico verso de Lope en su propio acento. No creo que Tamayo esté a la altura (en riqueza imaginativa, en dominio del ritmo) de los grandes directores europeos, pero su espectáculo compone la mejor representación de elenco español que yo haya visto hasta ahora. En un reparto bastante parejo está muy bien Aurora Batista (Laurencia), que en las escenas de bravura comunicó a la comprometida platea una emoción muy particular y me pareció muy eficaz el juego cómico de Antonio Gandía en el papel de Mengo. Toda la puesta en escena tiene fuerza y colorido, y el texto de Lope (aunque bastante *peinado* por el adaptador Nicolás González Ruiz) tiene una vida, una actualidad y un compromiso que ya quisiera (¿o tal vez no?) para sí el rebeldísimo Alfonso Paso.

Fue pensando precisamente en ese carácter de la obra de Lope, que concurrí al Teatro Español. Imaginaba que algunos versos de *Fuenteovejuna* sonarían con un eco especial en este mayo de 1962. Y así sonaron. Desde el comienzo noté que había en la sala una tensión que no había notado, por cierto, en el Teatro de la Comedia (a solo media cuadra del Español) donde había visto la obra de Paso. En la plata había un murmullo constante y se oía discusiones en sordina y algunos chistidos en reclamo de silencio. Desgraciadamente para esa censura que no se atrevió a vetar a Lope, el estribillo de la pieza es *"¡Mueran los tiranos!"*. La primera vez que fue dicho, sonó un aplauso aislado en la tertulia; la segunda vez, hubo palmas en tres o cuatro lados distintos; pero cuando toda Fuenteovejuna subió a hacerse justicia, a infligir el supremo castigo a su tiránico Comendador, las inhibiciones terminaron y hubo un aplauso a telón abierto. No registré ni un solo reclamo de silencio. No saco conclusiones, pero cuando, cinco años atrás, estuve en Madrid, no fui testigo de ningún episodio semejante.

Madrid, mayo de 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de mayo de 1962: 12).

Francisco Curt Lange cumple en Europa obra de difusión cultural

Hay en las calles de Lisboa una gran profusión de afiches que anuncian el VI Festival Gulbenkian de Música, organizado por la Fundação Calouste Gulbenkian.

Calouste Gulbenkian es el nombre de un millonario persa, magnate del petróleo, que vivió muchos años en Portugal y que, como agradecimiento a la buena vida que pasó en este país, creó mediante legado una fundación que lleva su nombre y que se dedica a beneficencia, obras sociales y protección de las ciencias, las artes y las letras. En el Museo Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, puede ver varias salas con valiosísimos cuadros y esculturas que ingresaron al Museo como donación de Gulbenkian.

En la programación del VI Festival, encontré un nombre que me llamó la atención: Francisco Curt Lange brindará un ciclo de ocho conferencias sobre el tema: *"La evolución de la música culta en el Brasil"*.

Conocí al Dr. Lange en Montevideo. Nuestra vida musical debe muchas de sus mejores realizaciones al tesón, la sensibilidad y el talento de este notable musicólogo, cuyo prestigio es cada vez mayor en los centros artísticos de Europa.

Como Director del Instituto Interamericano de Musicología (cargo para el que fuera propuesto en la Conferencia de Lima, 1938, por los 21 países americanos), el Dr. Lange tiene en el Uruguay su residencia permanente, pero desde hace aproximadamente un año viene cumpliendo en Europa una intensa labor cultural.

Difusión de lo uruguayo

A través de la Legación uruguaya en Lisboa, pude localizar el domicilio del Dr. Lange y allí me recibió. Es un sencillo y luminoso apartamento, en el impresionante cruce de las avenidas Roma y Estados Unidos. El Dr. Lange es natural de Eilenburg (Sachsen); no obstante, con esposa e hijos nacidos en nuestro país, con varios lustros de residencia montevideana, y hasta con una indeclinable afición por el mate, se siente tan uruguayo como si hubiera nacido en Colonia y Río Branco. Solo después que respondo a su nutrida serie de preguntas sobre Montevideo que dejé el mes pasado, me atrevo a iniciar mi serie propia.

Le interrogo primero sobre los motivos de su viaje.

"Necesidad de entrar en contacto personal con mis colaboradores y colegas europeos. En realidad, en Europa se le ha dado mucha importancia a las investigaciones y descubrimientos que he efectuado en Brasil y fue debido a ese antecedente que el Instituto de Alta Cultura de Lisboa me invitó para realizar investigaciones en Portugal, tanto en lo que se refiere a música portuguesa como a la formación musical del Brasil colonial".

Durante este último año, ¿cuál ha sido su actividad en Europa?

"El gobierno uruguayo me nombró Agregado honorario a la Embajada uruguaya en Bonn. En ese carácter, he tratado de colaborar con las aspiraciones uruguayas de que su cultura sea conocida en Europa. He dictado numerosas conferencias sobre Uruguay, ya sea sobre aspectos económicos, políticos o sociológicos, ya sobre los puramente culturales. Durante los seis meses que estuve en Alemania, dicté cuarenta conferencias en universidades, academias y radiodifusoras. También he tratado de difundir la cultura uruguaya en diversas conferencias que he pronunciado en Holanda, Bélgica, Francia y España".

Los compositores mulatos del siglo XVIII

Una de las investigaciones que más prestigio le han traído al Dr. Lange, ha sido el descubrimiento que realizara en Minas Gerais (allá por 1944) sobre música religiosa para solistas, coro y orquesta, escrita por compositores mulatos en el siglo XVIII. Nadie sospechaba que, dos siglos atrás, se hubiera podido crear en el continente americano una música de tal calidad que por cierto no es inferior a la que, por la misma época, se componía en Europa. En los medios de investigación, se considera que el descubrimiento de Minas Gerais es, en ese campo, el más importante de los últimos 150 años. El Dr. Lange presentó esa música en Alemania, concretamente en Gelsenkirchen, donde el hecho representó un deslumbrante descubrimiento.

Pero el Dr. Lange prefiere hablarme de sus gestiones uruguayas:

"He hecho, y todavía estoy haciendo, diversas gestiones (con casi seguro éxito) para conseguir becas y actuaciones públicas de destacados artistas uruguayos en escenarios europeos. En Berlín he asesorado a la Biblioteca Iberoamericana, con la que colaboro desde hace muchos años.

Allí era reducidísimo el sector de libros uruguayos, de modo que conseguí que se enviara desde el Uruguay una importante remesa de obras nacionales. Lo mismo hice con respecto a otras universidades alemanas.

También he examinado las existencias de libros y revistas uruguayas en diversas bibliotecas y academias alemanas. En todos estos menesteres, debo reconocer que he encontrado la mejor colaboración y comprensión en don Julio Lacarte Muró, Embajador del Uruguay en Bonn. Se trabaja muy bien junto a él. Con justicia está conceptuado en el ambiente alemán, como el más destacado diplomático de América Latina".

¿Proyectos para un próximo futuro?

"Después del ciclo de conferencias en el VI Festival Gulbenkian de Música, voy a dictar conferencias en las Asociaciones Iberoamericanas de Alemania (Frankfurt, Berlín, Hamburgo, Bonn, etc.), sobre evolución literaria del Uruguay, así como sobre su evolución social, política y económica. Más adelante trataré estos mismos temas en los países escandinavos y en Holanda. Todo esto, aparte de los temas musicológicos que son mi especialidad".

¿El Festival Gulbenkian?

"En los últimos años ha adquirido una importancia excepcional. Este año viene la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta Sinfónica de Stuttgart, el Coro de Donostiarra, varios cuartetos y un número muy grande de solistas.

Con respecto a mi ciclo, se prefirió que hablara sobre la evolución de la música culta en el Brasil, debido a las conexiones históricas entre Brasil y Portugal. Todavía no sé cuánto me quedaré en Portugal. Tengo una invitación para participar en el Festival de Santiago de Compostela; otra para participar en una reunión del International Folk Music Council, con sede en Londres, institución de la que soy asesor; también tengo invitación para realizar investigaciones en Checoslovaquia y en el Consejo de Investigaciones Científicas de Madrid con cursos posteriores en la Universidad de Sevilla, la Rábida y Salamanca. En lo que me es personal, tengo además la intención de hacer investigaciones en el Archivo de Indias, así como trabajar en estudios que tengo pendientes en los archivos de Roma, Florencia, Nápoles, Viena e Innsbruck.

Mientras tanto, sigo preparando la Monumenta Musicae Brasiliae*, obra en 16 tomos, y la* Opera Omnia de Domenico Zipoli*, investigación biográfica y musical sobre un organista italiano que vivió y falleció en Córdoba, Argentina".*

Los "Volkshochschule" de Alemania

Hacía 33 años que Francisco Curt Lange no visitaba Europa. Me parece importante recabar impresiones de ese reencuentro.

"Desde un punto de vista sentimental ha sido verdaderamente emocionante, porque me he encontrado con compañeros de estudio y hasta con algunos de mis profesores.

Tengo la impresión de que Europa ha sufrido una importante evolución como consecuencia de acontecimientos políticos y bélicos.

Hay ahora una materialización y «norteamericanización» del ambiente, que por cierto la hacen bastante diferente de la Europa que yo dejé. En la actividad humanística, encontré una disminución de la atención que antiguamente merecía, y en cambio una marcada inclinación de los intereses alemanes hacia todo lo que sea ciencia aplicada. Claro que esto no va en detrimento de la actividad propiamente musical, que simplemente es notable. La natural competencia de todos los hombres que se dedican a la música o a las ciencias musicales, hace que toda esa actividad pase por un severísimo filtro y obligue a una permanente superación.

Claro que lo que más me ha alegrado es el entendimiento total franco-alemán, que ahora sí me parece efectivo y de bases reales. En ese sentido creo que estamos frente a un gran proceso. En Europa se están aboliendo las fronteras, y a ello contribuye enormemente el intenso turismo que se hace en Europa, cada vez con más facilidades.

He encontrado que el estándar de vida alemán es muy alto. Eso tiene asimismo una repercusión cultural. Por ejemplo, existen los Volkshochschule*, que son organismos culturales que no dan títulos; solo otorgan un simple certificado de asistencia. No hay límite de edad para ingresar a esos cursos, que duran dos o tres meses, y que tienden a que cada inscripto estudie algún asunto relacionado con*

su vocación. Tanto el personal docente como los conferenciantes, son de un nivel extraordinariamente elevado, y ello provoca una gran concurrencia.

He llegado a la conclusión de que los acontecimiento, de la vida económica alemana no han perjudicado las condiciones intrínsecas del ser, y que este es siempre maleable; solo depende de la forma cómo se enfoque el problema".

Lisboa, mayo de 1962

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de mayo de 1962: 7).

Interesante debate sobre *El año pasado en Marienbad*, el discutido filme de Resnais (I)

Organizada por Cine Club del Uruguay, se realizó en la sede de esta institución una mesa redonda sobre el filme de Resnais *El año pasado en Marienbad*. Participaron Gustavo Adolfo Ruegger, Lucien Mercier, Mario Trajtenberg, José C. Álvarez Olloniego y Fernando Ainsa. Al promediar el debate, fueron exhibidos dos actos del filme.

En vista de que Alain Robbe-Grillet no solo es el autor del libreto de *Marienbad*, sino también el escritor más difundido y el principal teórico del *nouveau roman* francés, Fernando Ainsa se refirió sucintamente a los principales rasgos de la llamada novela objetiva. Empezó por señalar que las palabras *nouveau roman,* con que se presentan al público una serie de novelas vanguardistas francesas, constituyen simplemente una etiqueta destinada a unificar direcciones bastante dispares. No obstante, los nuevos escritores tienen en común varias negaciones con respecto a principios que hasta ahora se consideraban sagrados e inalterables en el mundo de las letras. Ainsa enumera así los rechazos que testimonian Robbe-Grillet y los otros novelistas de la nueva promoción francesa: 1) hacia el personaje de la novela tradicional, el héroe de la novela burguesa, en el que los principios individuales se desenvolvían al máximo hasta redondear una personalidad (los nuevos novelistas desconfían del héroe tradicional y lo presentan al lector bajo ese aspecto de desconfianza; 2) hacia la temática y la estructura de la novela tradicional (el argumento ha pasado a ser un motivo lateral, incidental, para permitir el desarrollo de la novela en otro plano); 3) hacia la psicología como argumento (los nuevos novelistas solo consideran válidos los gestos, las palabras y otras exteriorizaciones del individuo, y no entran a analizar el estado previo a esas manifestaciones); 4) hacia las preocupaciones trascendentes (metafísicas, sociales, políticas), llegando Robbe-Grillet a asegurar que no le preocupa todo lo que sea extranovelesco o extraformal.

Las influencias recíprocas

Según Ainsa, además de estos rechazos, de estas negaciones, hay en los escritores del *nouveau roman* una serie de afirmaciones positivas: 1) reducción del autor a términos de testigo; 2) ambigüedad de situaciones, de

personajes, de definiciones; 3) la novela es un proceso que podría no tener fin, y se va condicionando a medida que se va escribiendo. Para Ainsa, el *nouveau roman* obedece a un régimen excepcional de la literatura que lo precede (Proust, Joyce, Kafka, Faulkner) y tiene a su vez ramificaciones en otros países de Europa, tales como Alemania, Italia y España, siendo precisamente los novelistas españoles quienes parecen haber asimilado mejor el objetivismo francés, dándole un trasfondo y una preocupación sociales que por cierto no tiene en Francia.

Preguntó Álvarez Olloniego si la objetividad de los novelistas será una creación típicamente literaria o habrá sentido la influencia del cine. Para Ainsa, existe una suerte de mimetización entre el cine y la literatura; la literatura ha tomado muchos elementos del cine, pero luego ha volcado en el cine muchas de sus propias dudas. Para Álvarez Olloniego, se está reproduciendo ahora el mismo fenómeno que se dio con la novelística norteamericana, que primero fue influida por el cine y luego terminó influyendo en el neorrealismo italiano.

Un mundo de estatuas

Refiriéndose concretamente a la personalidad de Robbe-Grillet, Lucien Mercier agregó algunos rechazos a los ya mencionados por Ainsa. Por ejemplo: el rechazo del significado del mundo. La realidad no significa nada; simplemente está ahí, solo después va a significar algo. Según propone Robbe-Grillet, la novela es simplemente una descripción, sin ninguna incursión en los significados metafísicos, filosóficos, psicológicos, una descripción puramente objetiva (*"objectal"*, como la define el término francés) de la realidad tal cual es, o sea un mundo de objetos. Esta negación del significado del mundo, se traduce en Robbe-Grillet en una negación casi total del tiempo. Es un mundo casi exclusivamente espacial. El autor hace descripciones geométricas, espaciales, topográficas, de la realidad. Mercier recuerda que se ha dicho que Robbe-Grillet ha deshumanizado por completo la novela. Efectivamente, el hombre aparece como un objeto entre los demás, o bien aparece como un hueco, como un vacío, como una ausencia, que se adivina o se sugiere. Hay una visión del mundo, pero esa visión debe remitir a un ojo (que no figura en la novela, pero que se supone existe) o bien los personajes aparecen como objetos, y son descritos por el autor como apariencias puras. El mundo está en un perpetuo presente; los personajes repiten los mismos gestos, las mismas actitudes, los mismos desplazamientos en el espacio, y nunca salen de ese ciclo, de ese laberinto. (Recuerda Mercier que, incluso en *Marienbad*, hay una repetición casi ritual de los gestos y las palabras). Es un mundo de estatuas, donde las cosas y los seres componen una suerte de decorado fijo, inmóvil, eternamente idéntico.

Doble personalidad de Resnais

Mario Trajtenberg, antes de hablar sobre Resnais, aclaró que en principio se oponía a toda información excesiva sobre el filme antes de que este fuera exhibido. Calificó a Resnais de un hecho detonante en el cine de hoy, y señaló que muchos se estaban preguntando de dónde venía ese hombre, cuál era su origen y adónde iría a parar. Recordó que Resnais (29 años) no tiene aspecto de esteta, sino de deportista o carnicero o una cosa muy extraña. Después de enumerar los filmes de Resnais, se preguntó: "*¿Quién es Resnais? ¿Alguien que se preocupa exclusivamente por el arte como discusión estética? ¿Alguien fundamentalmente preocupado por los problemas del mundo contemporáneo y que se aproxima a ellos a través del arte?*". Trajtenberg cree ver una doble personalidad en el realizador de *Guernica*. Destaca que, además, había en *Hiroshima mon amour* algunos rasgos que de alguna manera desembocan en *Marienbad*. Por ejemplo: la preocupación por el tiempo y la memoria. A pesar de las declaraciones de Resnais y Robbe-Grillet, en el sentido de que han querido abolir el tiempo, le parece a Trajtenberg que la omisión del tiempo es una manera de hablar muy concretamente del tiempo. También está el tema de la existencia, o sea una cierta preocupación sobre las elecciones de la conducta humana. Hay asimismo un rigor en la técnica (recursos referidos a la transición entre pasado y presente, cortes abruptos de montaje, etc.) y una suerte de impudor literario, que le permite recurrir a escritores conocidos y contraer con ellos el compromiso de que no van a disfrazar su literatura para entrar al cine. Como resultado, tanto en *Hiroshima* como en *Marienbad*, la literatura sale por sus fueros de una manera no disfrazada, que el cine hasta ahora no había conocido.

Destacó Álvarez Olloniego que, a pesar de haber recurrido Resnais, a través de su carrera como realizador, no solo siguen predominando sus propias inquietudes sino que además impulsa a esos escritores a hacer cine. Además, el problema del tiempo tiene en Resnais un tratamiento deslumbrante, quizá debido a su origen de compaginador cinematográfico.

Para Ruegger, todo lo que rodea a *Marienbad* como hecho cinematográfico es ambiguo. La ambigüedad, que se había citado como una de las características de la literatura de Robbe-Grillet y del *nouveau roman* en general, así como de la obra cinematográfica de Resnais, se aplica también a toda la literatura que se ha hecho acerca del filme. Robbe-Grillet se compromete un poco más en sus declaraciones sobre el filme; Resnais no se compromete tanto. De modo que desde allí existe una ambigüedad entre dos realizadores que han trabajado en tan estrecha colaboración. Marienbad, como sitio geográfico, existe; pero en cambio no existe el Marienbad de la película, y Robbe-Grillet así lo afirma. Es evidente, además, que tanto Resnais como Robbe-Grillet abominan del realismo.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de julio de 1962: 7).

Interesante debate sobre *El año pasado en Marienbad*, el discutido filme de Resnais (II)

Reanudando el debate, después de exhibirse dos actos de *El año pasado en Marienbad*, dijo Mario Trajtenberg que el filme le parece cada vez más extraordinario, un hecho realmente insólito que no se puede comparar con nada. Los descuentos que podrían hacerse a la película no afectan en modo alguno su valor. Cree Trajtenberg, además, que a pesar de que las palabras de *Marienbad* pertenecen a Robbe-Grillet, el creador real el filme es Resnais. Del principio al fin es un hecho de cine. "*Me imagino la catástrofe que sería este libreto en manos de un director más o menos rutinario*".

Un filme con vocación de sueño

Para Álvarez Olloniego, el filme tiene una extraña fascinación, que toma al espectador desde el primer minuto y lo arrastra hasta el final. Además, por primera vez, se da en el cine una contemplación que puede ser totalmente onírica, o de imágenes mentales. El cine, que precisamente tiene el mecanismo que permite asomarse la vida interior, hasta ahora no había sido explotado en ese sentido. Por otra parte, es evidente que este tipo de literatura tiene más razón de ser en el cine, y ello explica en cierto modo que Robbe-Grillet se dedique ahora a hacer cine y diga que no va a escribir más novelas.

Trajtenberg expresa que lo curioso de *Marienbad* es que, si bien nunca se había hecho un cine más interior, más subjetivo, tampoco se había hecho un cine tan exterior. Hay una constante en la obra de Resnais: una pasión por la contemplación estatuaria de los personajes. A tal punto que, en algún pasaje, estos parecen formar parte de un museo de figuras de cera. Para Mercier, ese rasgo viene del surrealismo, donde el sujeto y el objeto tienden a confundirse, en una total convergencia de la realidad interior y la realidad exterior. Álvarez Olloniego, por su parte, anota que el único filme con algunos puntos en común con *Marienbad* es *La sangre de un poeta*, donde también existe un clima onírico. Una de las explicaciones posibles para el filme de Resnais, es que todo sea un sueño, y que a ello se deba que no se distinga lo real de lo soñado.

Robbe-Grillet, ese esquizofrénico

Para Trajtenberg, todas las escenas se pueden interpretar de varias maneras. Por otra parte, en el filme se juega científicamente con los juegos verbales, con toda premeditación para confundir al espectador; hasta en los más pequeños detalles verbales (empleo más o menos estremezclado del presente, el futuro y el condicional), el filme está prohibiendo una interpretación unívoca. Es un sueño, al mismo tiempo no es un sueño. Álvarez recuerda que Resnais y Robbe-Grillet están de acuerdo en afirmar que *Marienbad* es la historia de una persuasión. Ahora bien, la ambigüedad

existe, ya que hay muchas cosas que quedan al albedrío del espectador. ¿Es una historia de amor, o de muerte? ¿Es un hotel o es una clínica?

Ruegger llama la atención sobre el hecho de que, mientras que las novelas de Robbe-Grillet le parecen de una frialdad que rechaza al lector, el filme de Resnais es, en cambio, una obra fascinante. Para Mercier, *Marienbad* es la salvación de Robbe-Grillet por el cine. Para Trajtenberg, *Marienbad* es la película más atrevida que conoce, en cuanto se refiere a la cordura del espectador. Agrega que ha hecho ciertas consultas técnicas y, en base a las mismas, ha llegado a la conclusión de que Robbe-Grillet, o es un esquizofrénico, o sabe más sobre esquizofrenia de lo que quiere decir al espectador. Lo que en el filme se puede describir como resorte poético, visto que se trata de seres humanos que están actuando su drama ante nosotros, puede ser descrito en términos clínicos con la misma fidelidad. Como prueba, leyó un extenso párrafo de un tratado (*Introducción a la psicopatología*, de W. Wolff, p. 207), donde se afirma que

"*el esquizofrénico supone que puede cambiar el mundo exterior del mismo modo que cambia sus imágenes mentales. Los vocablos y los gestos se convierten en instrumentos mágicos y las extrañas exclamaciones y movimientos de los enfermos mentales se parecen frecuentemente a los conjuros mágicos de los pueblos primitivos*".

Para Trajtenberg, este es el rito que se cumple en Marienbad; el cambio de la realidad en voluntad.

"*Si Robbe-Grillet cree que el mundo puede ser visto en esta forma y que, además, puede convencer de ello al espectador, entonces Robbe-Grillet está al borde de la esquizofrenia y quiere llevarnos a nosotros hasta ese borde. Pero nada de esto afecta al valor de la película, ya que la violación de la cordura puede ser llevada al plano de arte, y* Marienbad *así lo demuestra*".

Esquizofrenia y matemáticas

A Álvarez Olloniego, *Marienbad* le recuerda a Caligari, ya que el filme de Resnais podría ser una historia contada por un loco; también A, la mujer, podría ser una loca y X, el hombre, representar al psicoanalista que trata de volverla a la cordura. Resnais siempre se ha sentido atraído por los filmes mudos, y ello confirmaría en cierto modo esa afinidad con Caligari.

Para Mercier, el mundo esquizofrénico de Robbe-Grillet es un mundo de muertos-vivos; pero viene X (Georgio Albertazzi) que aporta el Tiempo en aquel mundo sin tiempo, y en ese sentido ese personaje representa una salida para un mundo esquizofrénico. Álvarez señala que probablemente la salvación para Robbe-Grillet acaso esté en dejar la descripción de objetos por vía de la palabra, e ir hacia la imagen directa por medio del cine.

A Fernando Ainsa, más que un mundo esquizofrénico, *Marienbad* le parece una estructura matemática, geométrica, donde todo parece estar calculado y parecería mostrar una voluntad de juego gratuito. El propio juego de los

fósforos, que aparece en el filme, podría ser un símbolo de esa preocupación lúdica. Para Trajtenberg, el hecho de asimilar la conducta humana a un juego matemático, podría ser considerado un rasgo de esquizofrenia.

Álvarez Olloniego enumera las tres variantes posibles sobre la relación entre X y A: 1º. Ninguno de los dos miente, o sea que el encuentro se verificó en otra dimensión (es la versión que da Resnais: X se encontró con otra A, que vendría a ser A1, en una primera dimensión, pero luego, en una dimensión segunda, X encuentra a A2 y la persuade).

Las glándulas de Rimbaud

Ainsa señala que, en realidad, no hay ningún punto de apoyo en el filme para elaborar una teoría. De ahí que también pueda relacionarse a *Marienbad* con la teoría de la relatividad, donde no existe el punto de observador privilegiado a partir del cual es posible reconocer que un determinado acontecimiento es real o está en presente. Para Trajtenberg, esa falta de puntos de referencia es angustiosa, ya que le quita al espectador toda la firmeza con que camina en el universo. Ainsa señala que en *Marienbad* existe una retórica que acompaña al barroquismo de la decoración. Trajtenberg cree que esa retórica también es lícita, porque corresponde al estilo estatuario de Resnais. Para Álvarez Olloniego, la retórica se justifica en las palabras que dice X, ya que están al servicio de la persuasión.

Como Trajtenberg leyera otro fragmento del libro de Werner Wolff (esta vez de p. 216), en el cual se dice que "*en los grados extremos las percepciones solo son signos de procesos psíquicos internos, los cuales se proyectan sobre las percepciones a las que reemplazan*", Mercier señaló que no venía muy claro el motivo de insistir en el aspecto clínico del filme. "*Lo esencial es saber si la película nos conmueve o no*". Para Mercier, el cine es en sí mismo una forma de locura, ya que la proyección fílmica tiene algo de alucinación, de obsesión. Ainsa, por su parte, acota que los estudios que se han hecho, por ejemplo, sobre las glándulas de Rimbaud, no arrojan mucha luz sobre su poesía.

A esta altura, Ruegger miró su reloj, que marcaba (sin ninguna ambigüedad) la medianoche, y advirtió posiblemente que, a diferencia de lo que acontece (o se nos persuade de que acontece, o es soñado que acontece, o simplemente no acontece) en el ambiguo mundo robbegrilletiano, aquí en Montevideo el Tiempo todavía existe, y en consecuencia dio la voz de alarma. Una vez que el público se repuso del abrupto fin del debate, sonaron prolongadamente los aplausos. Los únicos que no se sumaron al aplauso, eran (casi seguro) esquizofrénicos. Pero ninguno de estos se acordará, a estas horas, de lo que fue dicho el viernes pasado en Cine Club.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de julio de 1962: 7).

Solo una fuerte conciencia colectiva puede llevar a la profesionalización del artista. A propósito de una experiencia exitosa

En los últimos tiempos, la prensa montevideana ha consagrado espacio, titulares y adjetivos, a los éxitos logrados —tanto en el ámbito nacional como en su aventura europea— por el Teatro de la Ciudad de Montevideo. Todo ello me parece muy merecido y no pretendo aquí invadir la jurisdicción de la crítica teatral.[11] Pero en la experiencia de TCM me parece reconocer un hecho, que atañe no solo a la actividad y a las posibilidades teatrales de nuestro medio, sino también a toda la trama cultural de este país. Ese hecho es la profesionalización integral, y creo que aún no ha sido suficientemente destacado. Que un cultor de un arte cualquiera, pueda vivir en nuestro medio (me refiero a la vida contante y sonante) del exclusivo producto de su labor artística, me parece, en el orden cultural, un acontecimiento tan insólito y prometedor, como podría serlo, en el orden económico, el surgimiento del primer brote de petróleo.

Remuneración no es profesionalización

Naturalmente, en nuestro país hay muchos artistas (pintores, escultores, escritores, escenógrafos, actores, músicos, etc.) que reciben remuneración por su trabajo, pero ello no significa, desde el punto de vista de su arte, una profesionalización integral, sino, apenas, una semiprofesionalización. Las excepciones pueden ser la Comedia Nacional o la Orquesta del SODRE [Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica], o acaso otros servicios culturales del Estado, pero ninguno de ellos se asemeja al caso del TCM ni es representativo de una posibilidad de autosostén para artista nacional. Las instituciones culturales de índole oficial, no tienen (y es razonable que así acontezca) una dramática dependencia del éxito o el fracaso de boletería (en el rubro espectáculos) o de ventas (en el rubro ediciones). El Estado es un sostén, y por ende también el sostén de los artistas participantes, que cobrarán igualmente su estipendio con una platea repleta, o con solo una asistencia de veinte espectadores. La experiencia del TCM, en cambio, depende directa y urgentemente del interés público, y es en ese sentido que vale la pena relacionar tal acontecimiento con el resto de nuestras estructuras culturales.

Arte con defectos

¿Qué es lo que hasta ahora había hecho tan difícil que un artista uruguayo viviese de su arte, consagrándole así todo su tiempo y todas sus energías disponibles? Se me dirá que hay pintores que viven de sus clases de

11 Benedetti escribe en *La Mañana*, por entonces, sobre acontecimientos y actos culturales y sobre espectáculos dramáticos de elencos extranjeros, de ahí la aclaración.

dibujo; escritores, que viven del periodismo; creadores musicales, que dan clase de piano. Pero es justamente esa obligatoria actividad marginal, la que contribuye a establecer el estado de semiprofesionalización. En ninguno de esos tres casos, el artista se enfrenta a su arte en la plenitud de su talento disponible, ya que este ha sufrido el inevitable descuento de esa otra profesión (marginal o tributaria) que si bien para la Historia de la Cultura es sin duda menos importante, para él en cambio tiene un significado decisivo: es la que le permite pagar el alquiler, la ropa, la comida, e incluso los imprescindibles instrumentos físicos (el pincel o la máquina de escribir; el yeso o el fagot) para ejercer el arte de sus amores.

Esta es una seria desventaja para el artista nacional, ya que, como es lógico, ni público ni crítica tienen por qué tomar en consideración ese descuento en la capacidad creadora. Una vez realizada, la obra de arte es un objeto independiente, y no es lícito pedirle a sus receptores un margen extra de tolerancia que tenga en cuenta las condiciones no-ideales en que fue compuesta. Aunque el artista sea (contra su voluntad) solo un semiprofesional, el público y la crítica exigen de él (y me parece bien que lo exijan) un nivel profesional. Un investigador literario que realice en Inglaterra, Francia o Alemania, un trabajo de aliento, posee la total disponibilidad de su tiempo y el mejor aprovechamiento de sus energías. Un investigador uruguayo que acometa aquí ese tipo de empresa, deberá usar noches, los fines de semana y hasta los intersticios de sus dos o tres empleos. No obstante, el mercado local le exigirá, una vez editado el libro, la misma seriedad documental, el mismo rigor crítico, que el mercado europeo reclama de sus bien instalados investigadores.

Posibilidades de una empresa imposible

Poco se remedia con la abominación de nuestras condiciones de trabajo. El infructuoso y constante estrellarse contra las dificultades y carencias del medio, suele convertir al creador en un resentido, y el resentimiento puede ser la antesala de la frustración. De ahí que resulte útil deslindar cuáles son, en nuestro país, las perspectivas que aún pueden mejorar para el artista y las que están virtualmente clausuradas. Creo que, con respecto a estas últimas, ejerce una presión significativa un hecho que, prácticamente, es imposible de cambiar: nuestro escaso número de habitantes. Ya en términos comerciales (esto lo puede confirmar cualquier fabricante de plaza), ello significa un factor frustráneo; cuánto más no ha de ser en la colocación doméstica del producto de arte. En cualquier país del mundo, el porcentaje de población que se interesa por la obra de arte y el hecho cultural, es más o menos reducido, pero mientras que (para tomar casos extremos) en Estados Unidos (150 millones de habitantes) o en Rusia (200 millones), ese porcentaje, por pequeño que sea, representa siempre una cifra millonaria y por lo tanto el artista sabe que frente a él existe un gran público disponible; en un país pequeño y poco poblado como el nuestro, aunque el porcentaje de ciudadanos interesados

en la actividad cultural pueda teóricamente ser mayor, el número efectivo de ese público, de esa modestísima élite, será de todos modos insuficiente para asegurar al artista nacional una resonancia económica que le permita una decorosa dedicación *full time* a su especialidad.

¿Cuáles son entonces las condiciones que aún pueden mejorar? El ejemplo del TCM vuelve a ser aleccionante. Es preciso admitir que su éxito no se basa solo en el evidente talento de sus figuras principales o en su cohesión de equipo. Tiene lugar, además, como culminación de una labor de muchos años (en la que han participado la Comedia Nacional, los teatros independientes, aisladas e intermitentes tentativas profesionales, y también el acicate de la crítica) en que el espectador fue paulatinamente preparado para juzgar y sostener un nivel profesional de teatro. Si esta misma compañía de Teatro de la Ciudad de Montevideo, con un nivel artístico no inferior al que ahora exhibe, hubiera tentado una experiencia semejante en 1950, habría seguramente fracasado. La lección a extraer, pues, me parece sencilla. En nuestro medio, la completa profesionalización es (debido, en primer término, a la existencia de un mercado liliputiense) una empresa casi imposible. Pero si existe alguna posibilidad, ella solo ha de darse como resultado de un movimiento colectivo, de una conciencia y un tesón que abarque a un gran de implicados, y nunca en base a estallidos individuales, o al tan criollo procedimiento de abrirse camino a codazos hacia ese módico futuro portátil que Dios y Lord Ponsonby pusieron a disposición del uruguayo.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de agosto de 1962: 3).

Reinhold Olszewski presentó el repertorio de la compañía alemana

"Para mí es muy interesante volver a Montevideo, ya que nunca en mi vida artística fui tan duramente atacado por la crítica como en la temporada que cumplimos aquí en setiembre del año pasado". En la conferencia de prensa que tuvo lugar anoche en el Club Alemán, esas fueron las palabras iniciales de Reinhold K. Olszewski, desde hace trece años director del Teatro de Cámara de Alemania, que hoy de noche se presentará en el Teatro Solís con la obra *Nathan el sabio* (*Nathan der Weise*), de Gotthold Ephraim Lessing. Aunque las objeciones que, en la temporada anterior, hizo la crítica montevideana de Die Deutschen Kammerspiele, tuvieron que ver especialmente con repertorio y puestas en escena, Olszewski prefirió recordar las que se refirieron a vestuario y escenografía.[12]

"No hay que olvidar que nuestro teatro es de cámara. Esto quiere decir que en ningún momento queremos competir con las grandes compañías oficiales, de

12 Véase las cuatro notas publicadas del 23 al 26 de setiembre de 1961, reunidas en este tomo. Otros comentarios posteriores las refieren directa o indirectamente.

diversos países, que han visitado Montevideo. Nuestra compañía tiene recursos mínimos, aunque, eso sí, trabaja con enorme entusiasmo".

7 actores para 37 parejas

Olszewski recordó que, por ejemplo, la compañía de Jean Luis Barrault, para una gira de cuatro países dispuso de tres millones de nuevos francos, y que una de las dos compañías norteamericanas que visitaron Montevideo en 1961 contó con tres aviones especiales, 52 maquinistas y cuatro millones de dólares de subsidio. Pese a que se trata de una aventura privada, Die Deutschen Kammerspiele está apoyado por el gobierno de Alemania Occidental, que contribuye una determinada suma para el traslado de los actores desde Alemania hasta América del Sur.

"Un teatro de cámara necesariamente debe reducirse a lo más esencial —recalcó Olszewski—. *En* El Capitán de Kopenick*, por ejemplo, hay 37 papeles, pero en la puesta en escena de* Wolfgang Haller*, los 37 papeles están representados por solo siete intérpretes. El decoro es importante, claro, pero para nosotros solo lo es en las obras clásicas; fuera de ellas, nuestro decorado es no tiene que lucir por sí mismo. Ha sido realizado por un joven de veinte años, casi un estudiante, y todos los actores lo ayudan en los cambios. Somos un grupo profesional, pero trabajamos con el mismo entusiasmo y dedicación de un elenco experimental. La única diferencia es que* Die Deutschen Kammerspiele *cuenta con actores de primera calidad, que se dan el lujo de dejar su trabajo estable durante un año, interrumpiendo su actividad corriente en cine y TV, para acompañarme (sin grandes recursos ni elevadas remuneraciones) en esta aventura latinoamericana".*

El actor más popular

El director de la compañía puso particular énfasis en la presentación de Rolf Wanka (cuyo humor y simpatía estuvo presente en varios amenos apartes con los periodistas), que desempeñará papeles protagónicos en las obras de Lessing y de Bahr. Wanka ha trabajado en 72 filmes, en cinco diferentes idiomas. Habla fluidamente español (trabajó en varias películas rodadas en Madrid) y en el festival de San Sebastián la crítica le otorgó el premio al actor más popular. En la obra de Zuckmayer, que también dirigirá Haller, este representará cinco papeles, pero el papel protagónico de Wilhelm Voigt será cumplido por el propio Olszewski, quien lo interpretó por primera vez hace veinticinco años. Esta vez la pieza divertida del repertorio es *El concierto* (*Das Konzert*), de Hermann Bahr, una comedia que fue estrenada en 1909, pero que todavía integra los repertorios teatrales en Alemania, Suiza y Austria. La última función estará dedicada a *Los físicos* (*Die Physiker*), de Friedrich Dürrenmatt (este año proyecta dirigirla Wolf en Montevideo). Olszewski la calificó como la más conocida de las obras desconocidas, recordando que fue estrenada este año en Zurich y que se realizaron varias funciones especiales para críticos y filósofos de todo el mundo, lo que provocó una publicidad insólita alrededor de la obra.

Teatro actual en Alemania

Las cuatro obras que subirán a escena en el Solís no son las únicas que integran el actual repertorio del elenco alemán. Como reserva (para el caso de que algún actor se enferme) figuran también en la nómina: una comedia ligera titulada *Margarita para tres*; el célebre monólogo *La manos de Eurídice* del autor brasileño Bloch, y la comedia *Dr. Med. Hiob Pratorius* de Curt Goetz (un autor poco representado por estas latitudes y de quien, recordémoslo ahora, hubiera sido pintoresco conocer, por razones obvias, su *Das Haus in Montevideo*).

Interrogado Olszewski sobre el panorama actual del teatro alemán, destacó su diversificación. No hay compañías que hagan exclusivamente teatro experimental, o teatro clásico, o teatro comercial. En todos los repertorios —al decir de Olszewski— se alteran los tres rubros. Señaló especialmente el alto nivel artístico y experimental de la actividad teatral en Munich, Hamburgo y Zurich. ¿Las teorías de Brecht? Han tenido gran influencia como punto de partida, pero poca como aporte permanente. Pese a ello, se sigue considerando a Brecht como el mayor creador del teatro alemán contemporáneo y sus ideas sobre teatro parecen funcionar perfectamente cuando son sus obras las que suben a escena. ¿Reacción del público con respecto a *Los físicos*? *"Esta obra, en las ciudades en que la hemos representado, ha significado en boletería la mayor venta anticipada. Pero, evidentemente, debido a su alto nivel filosófico, no es por cierto una obra para masas"*. A esta altura, un periodista comentó en dos palabras: *"¡Qué físicos!"*. Pero no se refería a la obra de Dürrenmatt, sino a las lindas actrices del elenco. Y tenía razón.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de setiembre de 1962: 7).

Nathan el sabio por el Teatro de Cámara de Alemania

Excelente actuación de Rolf Lanka en espectáculo de pobre dirección

Bajo la dirección de Reinhold Olszewski, el Teatro de Cámara de Alemania inició su breve temporada en el teatro Solís con una obra de corte clásico: *Nathan el sabio* (*Nathan der Weise*) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Pese a su justo prestigio dentro del teatro alemán del siglo XVIII, y debido quizá al inevitable descuento poético que la obra sufriría seguramente en el traslado, *Nathan el sabio* no ha sido aún traducida al español, y su representación en el Solís significó un estreno absoluto en Montevideo.

Lessing o el drama como pretexto

Nacido el 22 de enero de 1729 en Kamenz, Alta Lusacia, e hijo de un pastor protestante, Lessing es una de las figuras más influyentes del siglo XVIII alemán. Poeta, crítico, dramaturgo, director de varias revistas literarias,

verdadero artista de la prosa y habilísimo cultor del verso blanco, Lessing no solo ha sido considerado un renovador del drama alemán, sino también un pensador coherente y original, particularmente en cuanto se refiere a su concepción de la historia como proceso constante en la investigación de la verdad. Investigadores de su posición filosófica han señalado que, para Lessing, la verdad es ciertamente única y eterna, pero no le es dado al hombre descubrirla de una sola vez, ni por la revelación ni por la razón. Toda conquista de la verdad se convierte así en solo una etapa, o un aspecto, de la evolución histórica. Lessing, que no comulgaba con la actitud optimista de la Ilustración, usó sus propias obras literarias como deliberado vehículo de sus concepciones filosóficas. Es suficientemente conocida su confesión de que él mismo no se consideraba un poeta, ya que creía carecer de algo que llamaba la fuente viva.

Como Winckelmann, Lessing admiraba la antigüedad clásica, pero ello no le impedía captar los mejores matices de lo contemporáneo. Muchas de sus obras teatrales son ejemplificaciones (desarrolladas en tono clásico) de planteos polémicos muy al día con su circunstancia. En numerosos terrenos, Lessing estuvo constantemente en pugna con su medio, y es necesario no olvidar ese hecho cuando se juzga una obra de apariencia tan intelectual como *Laocoonte*, el célebre discurso de Lessing sobre los límites de la pintura y la poesía, obra que Andre Gide proponía discutir y poner al día cada treinta años.

Un placer auditivo

En 1749, ya había efectuado Lessing una primera aproximación al tema de *Nathan el sabio* en uno de sus más conocidos dramas juveniles: *Los judíos* (*Die Juden*), pieza en un acto donde uno de los personajes, ante una opinión agresiva para los judíos, dice esta frase clave: *"No soy partidario de emitir juicios generales acerca de un pueblo entero"*. En las etapas que preceden a la creación de *Nathan el sabio*, existen motivaciones de muy diversa índole: un estado general de tristeza (ocasionado por la temprana muerte de su esposa y de su hijo), una deprimente situación económica, el enfrentamiento a muy diversos y encarnizados enemigos que trataban de desalojarlo de su cargo de bibliotecario ducal; y, por último, la controversia teológica con Melchior Goeze, pastor luterano de Hamburgo, acerca de la verdad científica y la tolerancia. La censura prohibió a Lessing continuar la polémica, y el escritor debió entonces recurrir (tal como los literatos españoles de las actuales promociones) al envase literario para seguir exponiendo su pensamiento en rebeldía.

Como el propio Lessing, Nathan adquiere su sabiduría a través de la adversidad y el sufrimiento. La admiración que Lessing sentía por Shakespeare (no tanto como creador, sino como intérprete de temas clásicos), se hace evidente en toda la estructura de la pieza que, como en varias de las comedias shakespirianas, no le hace ascos a la ingenuidad y descubre sorpresivos orígenes en casi todos los personajes de la obra. Ni Nathan es el

verdadero padre de Recha, ni esta es judía; el joven templario y Recha resultan hermanos; el sultán Daladin viene a ser tío de su prisionero, etc., etc. En el fondo, lo que quiere Lessing —y lo logra con creces— es transformar la obra en un verdadero *cocktail* de religiones, ya que prácticamente todos los musulmanes, cristianos y judíos que aparecen en la pieza están (ya sea por la sangre, o por el afecto) vinculados de algún modo entre sí. La fábula de los tres anillos, que Lessing trasplantara del *Decamerón* (tampoco Boccaccio fue su inventor), le viene de medida para decir su mensaje humanitario y contemporizador. Como ha señalado Dilthey al referirse a esta obra, *"todos nosotros nos sentimos unidos a otros por medio de los fines que perseguimos en la vida, en un nexo de actos y destinos que constituye el mundo exterior"*.

La anécdota de *Nathan el sabio* no es, seguramente, la virtud principal de la pieza. Tampoco es su debilidad, ya que simplemente oficia de pretexto. Aun el mensaje, con su plausible intención pacificadora y tolerante no hubiera quizá alcanzado para convertir esta obra de Lessing en una de las pocas creaciones del teatro alemán del siglo XVIII que siguen manteniendo plana vida y no desentonan en un más exigente repertorio. En realidad, el mejor basamento de la pieza es su envase literario. El verso yámbico, que tanta influencia ejerciera, a través de Lessing, sobre Schiller y Goethe (este le sacó buen partido en su *Ifigenia*), tiene en *Nathan el sabio* un magnífico ritmo, algo que justamente hace improbable la traducción exitosa de la obra. Por otra parte, Lessing es un inteligente distribuidor de imágenes y alegorías, que nunca llegan a pesar en el diálogo; y a menudo brinda a los actores la oportunidad (no siempre aprovechada por el elenco alemán) de graduar su expresión a través de eficaces estribillos (verbigracia: el repetido *"sagt der Patriarch"* del monje, o el tremebundo *"Der Jude wird verbrannt"* del Patriarca). Como estilista, Lessing proporciona en *Nathan el sabio* un verdadero placer auditivo.

Floja puesta en escena

Evidentemente, este comienzo del Teatro de Cámara de Alemania, fue más auspicioso que el de su temporada anterior: aquella famosa pifia de *Noche de reyes*. No obstante, la versión de Reinhold Olszewski dejó mucho que desear. En primer término, algo con respecto al texto. En la versión de Die Deutschen Kammerspiele, la obra sufrió abundantes podas; en sí mismo, este aligeramiento no es reprochable y en cierto modo cabe reconocer que la obra lo exige si se quiere adaptarla a una extensión que no sea desmesurada. No siempre fue feliz, en cambio, el criterio seguido para los cortes, que en algunos pasajes se verificaron en el centro mismo del verso, perjudicando notoriamente su fluidez rítmica, que es una de las virtudes más notables de Lessing. Es una objeción menor, sin embargo.

Más importante es la que hay que hacer a Olszewski con respecto a su criterio de dirección. En la temporada anterior, Olszewski dio muestras (en

Los bandidos, de Schiller, espectáculo unánimemente elogiado por la crítica montevideana) de una capacidad imaginativa y creadora que, al final de la temporada, lo reivindicó como director. En *Nathan el sabio*, no reiteró esa capacidad. Sin llegar al estilo de plúmbeo recitado con que Fritz Remond presentó, en 1957, *Kabale und liebe* de Schiller, es evidente que la puesta en escena de Olszewski careció, en varios sentidos, de una mínima audacia, de un moderno sentido del movimiento. Hace tiempo que no se veía en Montevideo un elenco con actores tan inmóviles, tan afirmados al piso. El sentido moderno de la expresión oral, que Olszewski puso de manifiesto, en 1961, en el recordado Schiller, no rigió para Lessing. Más aun: ni siquiera fue posible reconocer una unidad de estilo (así fuera el de inmovilidad estatuaria) en todos los intérpretes. Hubo pasajes en que Nathan, Saladin y el joven templario, no solo parecían pertenecer a tres religiones distintas, sino también (y primordialmente) a tres diferentes escuelas teatrales, a tres distintos modos de expresión. Mientras que Rolf Wanka se movía en un estilo espontáneo y con un sencillo señorío que fue lo mejor del espectáculo, Heinz Plate tenía unos desplantes hollywoodenses a lo Cecil B. de Mille, y Dieter Laser impostaba los nobles pentámetros de Lessing en una dicción inoportunamente tensa, casi eléctrica.

Por otra parte, las rampas en declive, que tan adecuadamente habían servido en la puesta de *Los bandidos,* aquí no cumplieron otra función que hacer vacilar el paso de algún intérprete (En dos oportunidades, Isa Miler estuvo a punto de resbalar). El rubro peor atendido fue la escenografía (bajo la responsabilidad de Karl Kneidl). Cuando en la conferencia de prensa del pasado lunes, Olszewski recordó, de las objeciones que la crítica montevideana hiciera a su elenco en 1961, solo las que se referían a vestuarios y escenografía, puso el acento en los medianos recursos económicos de la compañía. Pero no fue la pobreza material de trajes y escenografía lo que en aquella ocasión se le reprochó, sino más bien la inadecuación o el mal gusto. Esta vez la presentación escénica es evidentemente costosa, pero el buen gusto sigue faltando a la cita. Kneidi parece no tener la menor noticia de un moderno y económico concepto de la escenografía que justamente ha tenido formidable desarrollo en la Alemania de posguerra. El telón de fondo del escenario exterior, con las palmeritas literalmente transcriptas del *"unter den Palmen"* que en 1778 pedía Lessing, es un mero ejemplo de esa contraproducente, estéril fidelidad. En cuanto al escenario interior (Palacio de Saladin), su estridente colorido, sumado al extravagante traje de Sultán, no ayudó por cierto a la recepción ideal del dialogado.

Excelente primer actor

Los aspectos positivos de esta noche inaugural hay que buscarlos en el elenco. Considerando que la evidente y primordial falla residió en la dirección, no parece justo cargar las tintas en el reproche a intérpretes secundarios,

como Frederic Ribell (flojo en su Derviche) o Arthur Burdan (meramente gritón en su Patriarca), ni siquiera en la nerviosa composición de Dieter Laser como el joven Templario. El personaje de Sittah estuvo aceptablemente defendido por la buena voz y la atractiva presencia de una actriz que, sin embargo, pareció excederse en el tratamiento fraternal dispensado a Saladin. María Weeting hizo una Daja comunicativa y simpática; Isa Miler, en el papel de Recha, mostró una agradable figura y una expresividad natural, desaprovechada por la dirección; Heinz Plate hizo un Saladin escasamente sultánico y por lo general dijo sus parlamentos con abusiva displicencia.

Hubo, sin embargo, dos interpretaciones de verdadero mérito. Egbert von Klitzing sacó el mejor partido posible de su monje. Gracias a su condición y vestimenta religiosa, su inmovilidad no llegó a molestar como la del resto del elenco; pero, además, supo usar su máscara facial —en especial su mirada— y su bien controlada voz, para dar sin falsos énfasis todos los matices de su introvertido personaje. Lo mejor del elenco fue, sin duda, Rolf Wanka en el papel protagónico. Este intérprete, de extensa trayectoria como actor de comedia, demostró una gran ductilidad al componer impecablemente un personaje de vida interior como el de Nathan. Tiene una voz llena y agradable, pero además la sabe manejar con sensibilidad para la musicalidad del verso y una gran compenetración con el sentido del texto. Cuidadoso de los matices, convirtió el difícil monólogo de los tres anillos en el mejor momento de la noche, y todo su trabajo respiró una dignidad, una ductilidad y una competencia que (gracias a las circunstancias de ser el suyo un personaje clave) elevó notoriamente el nivel general del espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de setiembre de 1962: 7).

El capitán Kopenick, por el Teatro de Cámara de Alemania

Fluida y regocijante puesta en escena, con eficaz trabajo de Olszewski

En su segundo espectáculo, el Teatro de Cámara de Alemania presentó la conocida pieza de Carl Zuckmayer: *El capitán de Kopenick* (*Der Hauptmann von Köpenick*). Esta obra no fue un estreno absoluto para Montevideo, ya que en 1956 El Galpón había ofrecido una versión española (Novás Terra) de la pieza de Zuckmayer.

Dramaturgo y granjero

Este autor, uno de los más representados (y representativos) del teatro alemán contemporáneo, nació el 27 de diciembre de 1896, en Nackenheim, Rheinhessen. Hijo de comerciante, realizó sus estudios en Heidelberg. Su primera actividad teatral tuvo lugar en Kiel, y su drama inaugural fue una obra de corte expresionista, *Kreuzyeg* (*Vía crucis*, 1921) que le significó un

sonoro fracaso. Cuatro años le costó reponerse de ese golpe y solo en 1925 decidió cambiar totalmente de estilo y escribió *Der frohliche Weinberg* (*La viña alegre*), en la que usó un lenguaje no solo fuerte sino también obsceno, y que —a causa o a pesar de ello— propició su acceso a la notoriedad. Con esa pieza obtuvo el premio Kleist. De 1927 es *Schinderhannes* (sobre un Robin Hood transportado a la era napoleónica); de 1929 es *Katharina Knie* (sobre ambiente de circo). En el mismo año logró el premio Büchner. *Der Hauptmann von Köpenick* data de 1931 y sigue siendo su obra más conocida, editada y representada. Desde *Der Frohilche Weinberg*, Zuckmayer se había indispuesto con el partido nazi; en 1931 su retrato de Vogt acabó de malquistarlo con los entonces futuros poderosos. A partir de 1933 tuvo que irse a Suiza; en 1939 se trasladó a Estados Unidos, donde adoptó la ciudadanía norteamericana y adquirió (en Vermont) una granja. Concluida la guerra, volvió a Alemania, y desde entonces ha estrenado y publicado varias obras, entre ellas.

Teufeis General (*El general del diablo*, 1946), *Der Gesang im Feuerrofen* (*Cántico en la hoguera*, 1950), *Das Kaite Licht* (*La luz fría*, 1955) inspirada en el caso del espía Klaus Fuchs, y *Der Trunkene Herkules* (*Hércules borracho*). En 1952 le fue adjudicado el Premio Goethe. De las obras de Zuckmayer se han hecho más de quince adaptaciones cinematográficas, de las cuales cuatro corresponden precisamente a *Der Hauptmann von Köpenick*; una en 1926, dirigida por Richard Oswald; una versión norteamericana (*I was a Criminal*), y finalmente una adaptación alemana en 1956, dirigida por Kautner y protagonizada por Heinz Rühmann.

Cuento alemán en tres actos

En varias de sus obras (por ejemplo, en *Schinderhannes*), Zuckmayer trata el conflicto del individuo frente a la impenetrabilidad de las grandes estructuras, se llamen estas Estado o Ejército. En *Der Hauptmann von Köpenick*, un episodio real acontecido exactamente el 17 de octubre de 1906, le sirvió para ridiculizar el militarismo alemán, arremeter contra la impersonalidad del orden burocrático, y exaltar (por medio del humor, y, asimismo, de una peculiar exaltación de la piedad) la incanjeable esencia del individuo. En realidad, la anécdota del verdadero Wilhelm Voigt (un oficial zapatero que, mediante una ingenua falsificación de documentos, estafa al correo estatal en trescientos marcos, y es castigado por ello con quince años de cárcel), gracias al espectacular detalle del robo final y su inefable abuso del uniforme, le proporcionó a Zuckmayer un ejemplo ideal para dejar constancia de sus propias repulsiones. La habilidad del dramaturgo estuvo no tanto en articular verosímilmente el patetismo natural que se desprendía del episodio Voigt, sino más bien en la invención de antecedentes para ese uniforme de capitán, tan exitosamente usado por el exzapatero. Como lo ha señalado Karl Jacobs, el uniforme es, en la obra, el símbolo de la Alemania imperial. Cuando, en la última escena, el inspector le dice al comisario que

el emperador ha quedado muy satisfecho con el robo, por lo que el mismo significa como símbolo de la disciplina alemana y agrega: "*Kein Volk der Erde nach!*" ("Ningún pueblo de la tierra puede imitarnos"), Zuckmayer está expresando su propia amargura, su propio inconformismo. Asimismo, en el extenso diálogo entre Voigt y su cuñado, al final del segundo acto, es evidente que las dudas, sobre la Justicia y sus métodos, que opone el exzapatero frente a la estabilidad burocrática defendida por Hoprecht, son también las dudas de Zuckmayer sobre las posibilidades de efectiva supervivencia que el individuo como tal puede tener frente a la maquinaria (insensible, absurda, implacable) del Estado.

Admirador de los hermanos Grimm (la obra tiene, de estos autores, un epígrafe y varias citas; además, en 1948, el dramaturgo les dedicó un extenso ensayo crítico), Zuckmayer ha subtitulado la pieza como *"cuento alemán en tres actos"*. La cita de los Grimm, que oficia de epígrafe, es esta: *"No, hablemos de los hombres! ¡Algo que sea viviente me gusta más que todos los tesoros del mundo!"*.

Pues bien, a partir de algo precariamente vivo (Voigt), Zuckmayer habla de los hombres, en particular de los que mejor conoce: sus compatriotas. El mensaje de la pieza es bien definido, pero el tono que le sirve de vehículo es a veces ambiguo. Esa ambigüedad suele desorientar a intérpretes, directores, públicos y crítica, y en cierto modo cabe reconocer que la pieza debe mucho de su prestigio a la explicable resonancia de su equívoca comicidad. Creo sin embargo que esta comicidad es solo una superficie, una ligera capa de concesión a la promedial y comprensible frivolidad de los públicos, en aras de una intención por cierto nada frívola: pasar gato sociológico por liebre costumbrista. Solo quien se atenga a la máscara de comicidad podrá, paradójicamente, encontrar la pieza *"lenta y pesada"* (así la halló, por lo menos, el otras veces agudo Silvio D'Amico). En realidad, la obra está construida con una gran sabiduría teatral, y creo que aún no ha sido visto cuánto en ella anticipa, en materia de estructura, ciertas disposiciones empleadas luego por los más difundidos nombres del teatro norteamericano contemporáneo (Saroyan, Miller, Williams).

Extenso pero eficaz

En su origen *Der Hauptmann von Köpenick* tenía veintiuna escenas, pero el Teatro de Cámara de Alemania utilizó la versión abreviada que figura en las últimas ediciones (por ejemplo, la de Fischer Verlag, 1956). En la misma han sido podados los cuadros 11, 13, 16, 18 y 20. En sustitución, la versión de Wolfgang Haller adiciona, entre escena y escena, una serie de viñetas mímicas que mantienen la función en cierto clima de *music hall,* por cierto compatible con el tono general de la puesta en escena.

Ante el dilema que enfrenta todo realizador de esta pieza, Haller tomó por el lado de la franca y tangible comicidad. Descartó, por lo tanto, la

posibilidad de dar una sátira con hondura, con inquietante reto a las sagradas convenciones o hipocresías de la sociedad moderna. Claro que esta elección era la más difícil y, en definitiva (consideradas las limitaciones del elenco y su obvio carácter profesional), es probable que el director haya hecho bien en preferir el camino más sencillo y desentenderse de otras honduras.

En 1961 se conoció en Montevideo una puesta en escena de Haller: *Los hijos de Eduardo*, la comediola de Jackson, Bottomley, Sauvajon, etc., etc. Si es preciso juzgar por aquel espectáculo y por este de ahora, hay que reconocer que Haller es, de los nombres que figuran como responsables de las puestas en escena de Die Deutschen Kammerspiele, el que tiene un mejor sentido del movimiento de actores e, incluso, el que saca un mejor partido del tono y la inflexión de las voces, mediante un sentido muy europeo de los matices y del humor. Es cierto que Haller cayó a veces en una concepción exageradamente frontal del espectáculo, pero en general debe señalarse que trajo agilidad (y, de a ratos, ingenio) a la dinámica de la pieza. Con excepción de alguna puerta imprevisiblemente derrumbada, la acción se desarrolló con fluidez, hubo algunos momentos (como las escenas decimotercera y decimoquinta) francamente regocijantes y al director solo se le fue la mano en la caricatura, más bien grosera, de la escena octava.

La escenografía, sin responsable visible en el programa, fue por cierto más funcional y de mejor gusto que la lamentable de *Nathan el sabio*. Correctos los trajes de Ulla Thiemann. En cuanto a la iluminación de Juan Venegas, da la impresión de que este técnico solo se atreve a prender las luces al comienzo de cada cuadro y a apagarlas cuando termina; matices y medios tonos, cero.

Cuidadosamente marcado por la dirección, el elenco actuó en un buen nivel de competencia; virtualmente no hubo —como en la primera noche— ninguna torpeza retumbante. El reducido equipo de intérpretes se multiplicó para llenar todos los papeles del enorme reparto. En la composición de algunos retratos, viñetas y caricaturas, estuvieron especialmente eficaces Egbert von Klitzing (notable en el cuadro de la estación), Wolfgang Haller (desopilante en su Krakauer), María Weeting y Sylvia Denzler. En cuanto a Reinhold Olszewski, sobre quien recayó la mayor responsabilidad histriónica de la noche, compuso su Wihelm Voigt con la entrenada eficacia y la veteranía profesional (hace veinticinco años que interpreta ese papel) de un actor que es perfectamente consciente de cuándo aprieta la tecla de la risa, y cuándo la de la lágrima. Tuvo a su disposición los pasajes más teatrales de la pieza (su transformación de expresidiario en capitán, sus desplantes en la alcaldía, la última escena en la Policía) y supo sacarles buen partido y hasta arrancarle al público cerrados aplausos a telón abierto.

Es cierto que a su composición del personaje le faltó interioridad; su retrato fue sobre todo exterior, más cercano siempre a la comicidad directa que al indirecto patetismo. Pero hay que ser justo con Olszewski y

reconocer que esa composición no pareció un capricho personal del actor, sino que se inscribió perfectamente en la concepción integral de la puesta en escena. De todos modos, su Voigt pudo haber estado lejos de las intenciones de Zuckmayer, pero en cambio fue evidente que estuvo cerca del público germano-montevideano que llenó la platea.

El espectáculo en general significó un notorio progreso con respecto a los infortunios varios de la primera noche. Es de esperar que siga la mejoría.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de setiembre de 1962: 7).

El concierto, por el Teatro de Cámara de Alemania

Comedia de autor austríaco, en una divertida versión de Wolsgang Haller

La tercera obra presentada por Die Deutschen Kammerspiele (Teatro de Cámara de Alemania) en el Teatro Solís, fue *El Concierto* (*Das Konzert*) del autor austríaco Hermann Bahr. Esta obra, al igual que la del primer espectáculo, significó un estreno absoluto para Montevideo.

Una obra por año

Hermann Bahr nació en Linz el 19 de junio de 1863 y murió en Munich el 15 de enero de 1934. Procedía de una familia de campesinos, pero desde la adolescencia comenzó a escribir. Su aspiración inicial era ser actor. En Viena, Graz y Czernowitz, estudió leyes y filología clásica; más tarde, ciencias políticas en Berlín, donde permaneció desde 1884 a 1887. Fue en Berlín donde hizo amistad con Arno Holz y se convirtió —transitoriamente— al naturismo literario. En 1888 fue a París, que lo dejó eufórico y confundido; viajó luego a España, a Marruecos, a Rusia. A partir de 1891 aparece en Viena, incorporado al grupo "Jungwien" (Schniztler, Hoffmansthal, Salten, etc.) y a la revista berlinesa *Freie Bühne*, donde publicó su primera novela. Durante su estada en Viena, publicó y estrenó varias piezas teatrales: *Der Krampus* (1902), *Der Meister* (1903), *Sanna* (1903), *Das Konzert* (1909), *Die Kinder* (1911), *Das Prinzip* (1912). Durante un extenso periodo, Bahr produjo una obra por año. Infatigable como autor teatral, lo fue también como crítico; desde 1890 (Zur Kritik der Moderne) hasta 1904, en que publicó sus diálogos sobre Tragedia, Bahr brindó su apoyo entusiasta y esclarecedor a las sucesivas corrientes experimentales que fueron apareciendo en el arte y la literatura europeas. No solo —como sostiene Eugenia Beck— fue el *"heraldo"* y el *"apóstol"* del impresionismo en Alemania, sino que, a través de los años, fue el introductor, en los países de habla germana, de autores como D'Annunzio y Maeterlinck. Según Joseph Nadler, Bahr *"seguía todas las modas intelectuales, pero cuando todavía no eran moda"*; para A. Bossert, *"Bahr es uno de los espíritus más volubles de Alemania y uno de los más fecundos en metamorfosis"*.

Uno de sus contemporáneos diagnosticó, además, que Bahr *"tenía, como poeta, actitudes de periodista, y, como periodista, actitudes de poeta"*.

Diálogo efectista y facilonga peripecia

Del grupo de la Jungwien, Bahr no es por cierto el más conocido de las nuevas generaciones. Tanto Schnitzler como Hoffmansthal, sin una producción tan constante y abundante como la de Bahr, son hoy sin embargo más apreciados y estudiados que este. De sus treinta y tantas obras teatrales, solo siguen mereciendo cierto respeto crítico algunas de sus piezas anteriores al periodo vienés, tales como *Tschaperl* (estampa de la antigua Viena, escrita en dialecto), *Josephine* (con un prólogo en el que Bahr niega haber querido burlarse de Napoleón, pero reconociendo que *"jamás se mostró el destino con humor más burlesco que en él"*) y *Franzi* (preferida por Bahr entre todas sus obras). Sin embargo, la única de sus piezas que todavía se mantiene en los repertorios europeos es *Das Konzert*.

Das Konzert es una comedia mundana que deliberadamente elude todo planteo profundo y solo se propone divertir, basando principalmente ese propósito en las virtudes del diálogo. El protagonista, Gustav Heink, es un célebre pianista que vive agradablemente acosado por alumnas y admiradoras. De concierto en concierto, de aventura en aventura, decide finalmente encimar ambos términos y embarcarse en una nueva aventura a la que llamará parabólicamente concierto. El verdadero nombre del concierto es Delfine Jura (joven, romántica, casada). Eva, otra discípula, celosa de Delfine, notifica a los directamente damnificados (el marido de Delfine, la esposa del pianista) el paradero de los presuntos amantes y desencadena con ello una serie de explicaciones, combinaciones, malentendidos y sobreentendidos, sobre los cuales construye el autor tres actos de diálogo efectista y facilonga peripecia. A juzgar por esta muestra, Bahr podría ser considerado un Sauvajon de principios de siglo.

La mejor: María Weeting

El responsable de la puesta en escena fue otra vez Wolfgang Haller, quien consiguió del elenco el ritmo adecuado a la ligerísima sustancia del texto. De los cuatro papeles principales, solo Isa Miler estuvo en un nivel ligeramente inferior a la competencia demostrada por el excelente Rolf Wanka (cuyo papel está en los antípodas del Nathan de la primera noche y sirvió para medir la amplitud de su registro histriónico), la dúctil Sylvia Denzler y el propio Haller, cuya tendencia a caricaturizar los personajes estuvo ampliamente compensada por algunos efectos cómicos de buena ley. A cargo de estos dos últimos intérpretes estuvo (en el extenso diálogo que culmina el primer acto) el mejor momento de la noche. Reinhold Olszewski, que escamoteó la inteligibilidad de sus parlamentos gracias a un abierto bigote y a un cerrado dialecto, estuvo francamente divertido en una composición que ignoró los escrúpulos de la sutileza. En dos papeles secundarios

y sin mayor ocasión de brillo, María Weeting fue sin embargo la mejor intérprete de la noche; siempre sacó el máximo partido de sus dos personajes, y tanto su mímica como su dicción evidenciaron una inteligente veteranía. Exagerada e ineficaz estuvo Karin Kernke (debió ser mejor vigilada por la dirección) en el inope papel de Eva. Dos papelitos sin importancia fueron flojamente defendidos por Isolde Relim y Barbara Kneist.

Sin llegar a ser tan chocante como la de *Nathan el sabio*, la escenografía (de Karl Kneidl) convirtió en estridentes y desapacibles algunas zonas del escenario. Los trajes de Ulla Thiemann (con excepción del horrible atuendo celeste de Isa Miler) estuvieron en un nivel de general corrección. Al igual que en noche anteriores, no se notó ni un solo parpadeo en las perennes luces de Juan Venegas.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de setiembre de 1962: 7).

Los físicos, de Friedrich Dürrenmatt

Con el mejor espectáculo de su breve ciclo, despidiose el elenco alemán

El Teatro de Cámara de Alemania culminó su breve temporada con el estreno de *Los físicos* (*Die Physiker*), del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt. Por sus virtudes de texto, interpretación y puesta en escena, el espectáculo representó, fuera de toda duda, el más alto nivel del ciclo cumplido en el Solís por los comediantes alemanes.

El solista habla en nombre del coro

Friedrich Dürrenmatt nació el 5 de enero de 1921, en Konolfingen, cerca del Berna, Suiza. Hijo de un pastor protestante y nieto de un humorista político, Dürrenmatt estudió filosofía y teología en varias universidades suizas. Su primera obra, *Es steht geschrieben*, la escribió a los 26 años. Desde entonces, Dürrenmatt ha pasado virtualmente por todos los géneros literarios: cuento (*Die Stadt*), novela (*Die Panne*, *Das Versprechen*, *Grieche sucht Griechin*), ensayo (*Theaterprobleme*, *Friedrich Schiller*), teatro (*Der Blinde*, *Romulus der Grosse*, *Ein Engel kommt nach Babylon*, *Besuch der alten Dame*, *Frank V*, *Die Physiker*) y radioteatro (*Nacht lides Gesprach*, *Der Prozess um des Esels Schatten*, *Stranitzky un der Nationalheld*, *Das Unternehmen der Wega*, etc.). También ha escrito libretos para cine.

Dürrenmatt integra, con Max Frisch, no solo el más célebre binomio de escritores suizos, sino probablemente de la actual literatura en alemán. Por lo general, la crítica germana ha considerado a Dürrenmatt como un heredero de la técnica y la óptica de Wedekind, pero en cuanto a escenificación y estructura, su teatro (y esto lo ha reconocido el mismo Dürrenmatt) se halla lógicamente más cerca del de Brecht. A través de sus novelas y de sus piezas

teatrales, este suizo gordo y cuarentón ha demostrado que, en el fondo, es un moralista. Dürrenmatt ha tratado de explicar que solo aprovecha las contingencias de su tiempo (*"y no se dará fácilmente una época carente de contingencias"*) y se ha curado en salud con una declaración hábilmente camuflada:

"Tengo la pasión, no siempre afortunada, de querer representar en el teatro la opulencia, la multiplicidad del mundo. Por eso, mi teatro se vuelve a veces ambiguo y al parecer desconcierta, se introducen también malas inteligencias, cuando se busca en el gallinero de mis dramas el huevo de la explicación que me resisto tenazmente a poner".

Sin embargo, Dürrenmatt es un tremendo agitador intelectual, ya que si bien la época en que le tocó vivir origina en él desconciertos, temores y dudas, también es verdad que se lanza al encuentro de estas dudas con una seguridad singularmente enérgica, creadora; al de esos temores, con una osadía intelectual y una invención de recursos que han dinamizado el lenguaje teatral, al de aquellos desconciertos con la mejor concertada, y a la vez menos convencional, de las actitudes artísticas.

Uno de los primordiales hallazgos de Dürrenmatt ha sido invitar al teatro contemporáneo a apearse de lo trágico. Su ya célebre distinción entre el teatro-museo y el teatro experimental, hace pensar que el espectador actual está dispuesto a ver la tragedia clásica con la capacidad admirativa que dedica al mejor Museo de la antigüedad; pero, en cambio, tiene una resistencia natural a sentirse aludido por un lenguaje trágico que toque el presente. Considerando que la misión del arte dramático actual es crear figuras, cosas concretas, Dürrenmatt ve a la comedia como vehículo ideal para esa creación. Mientras que la tragedia *"presupone un mundo formado"*, la comedia *"presupone un mundo informado, en cierne, en estado de subvención, un mundo en trance de liar los bártulos, como el nuestro"*. Por medio de la *ocurrencia*, la comedia crea distancia; en cambio, *"la tragedia es la falta de ocurrencia"*.

Esto no quiere decir que Dürrenmatt no sea un autor "serio"; tampoco significa que descarte la *tragicidad* de sus personajes. Basta recordar los estados anímicos que sirven de trasfondo a la enajenada peripecia de obras como *La visita de la vieja dama* o *Los físicos*. Pero es algo así como una letra trágica, dicha con música (o con ritmo) de comedia.

"La ocurrencia —ha explicado Dürrenmatt— *transforma a la multitud de espectadores con singular facilidad en una masa que es posible atacar, seducir e inducir a escuchar cosas a las que de otra manera no prestaría tan fácilmente oído. La comedia es una ratonera en la que el público siempre se mete y siempre se meterá"*.

Solo con esa carnada humorística, puede el espectador contemporáneo tragar el anzuelo del grave, gravísimo significado que le acerca Dürrenmatt. No creo que el éxito mundial de este autor signifique, para los diversos públicos, una prueba de masoquismo. Hay por lo pronto en la actitud de Dürrenmatt, un matiz, fácilmente comprobable por cualquier lector o espectador, que

facilita la comunicación, no en términos peyorativos, sino de igual a igual; el autorreproche, la autocrítica que ejerce el autor, no ya como dramaturgo, sino como ser humano, como integrante de esta humanidad enloquecida, desbordada, víctima a la vez que victimaria. Frente a los removedores planteos de Dürrenmatt, el espectador no se cree agredido, sino comprendido; siente que es lúcido, inteligente solista, habla en nombre del coro.

"No somos más que nietos"

Quizá *Los físicos* no tenga la formidable inventiva de *La visita de la vieja dama*, pieza esta a la que será difícil desalojar del sitio de *"mejor obra de Dürrenmatt"* que le otorgan manuales y solapas. Es, sin embargo, una pieza ejemplar en más de un sentido. Por lo pronto toca lo contemporáneo —y lo toca en sus más expuestas llagas— sin perder de vista su calidad de obra teatral. En ningún pasaje llega a ser panfleto, pero seguramente no debe haber énfasis panfletario capaz de lograr, como logra esta obra, que el espectador se encoja primero, y se yerga luego, en su propia conciencia estremecida. *Los físicos* está en ese linde, varias veces hollado por Dürrenmatt, que separa la demencia de la cordura. Como tantas otras fronteras de este mundo cada vez más provisorio, en *Los físicos* aquel límite es violado en ambos sentidos. (También en obras como *El matrimonio del señor Mississippi* o *La visita de la vieja dama*, hay una constante bidimensión de lo justo y de lo injusto). Dürrenmatt agita ante los ojos del espectador el tangible fantasma de la alineación universal. En aras de la cercana presentación de esta obra por un elenco montevideano, no quiero hacer referencias concretas a los más sorpresivos resortes del argumento; pero, de todos modos, cabe señalar que, cerca ya del final de la pieza, el protagonista Mobius deja caer una frase que bien puede traducir el sentido más hondo de la obra: "*Was eimal gedacht wurde, kann nicht mehr zuruckgenommen werden*", que en una traducción más fiel al espíritu que a la letra, sería: *"Lo que alguna vez fue pensado, ya no puede ser retirado de circulación"*. Aunque Dürrenmatt se resista a que le descubran símbolos y mensajes, es evidente que en *Los físicos* le advierte al espectador (y su advertencia es un grito desesperado) que esta carrera loca hacia la destrucción, es fatalmente irreversible. Algo así como si le dijera: *"Después de inventada la bomba atómica, ya no se puede guerrear con hondas"*. Lo más patético de esa advertencia es que, aun en caso de tener éxito, parece condenada a no servir. El mismo Dürrenmatt escribió hace siete años: *"El arte, cuando se dirige a los hombres, solo avanza hacia las víctimas pues ya no alcanza a los poderosos"*. Y eso es dramáticamente cierto: la propedéutica, la minuciosa planificación, de la catástrofe total son tareas tan vocacionales y absorbentes que, como es lógico, ninguno de sus responsables va a perder el tiempo en la minucia del arte. Acaso Dürrenmatt cifre su única esperanza en la posibilidad de que si el arte alcanza a la contrarreloj; más, si la apocalíptica bomba estalla ¿de qué podrán servir reloj y apuro? Tal vez ya tenía Dürrenmatt el bosquejo mental de *Los físicos*, cuando escribió en 1955:

"En el atolondramiento de nuestro siglo, en esa liquidación de la raza blanca, no hay más culpables ni más responsables. Nadie tiene la culpa y nadie lo ha querido. Se puede prescindir realmente de todos. Todo es arrastrado y queda enganchado en algún rastrillo. Somos demasiado colectivamente culpables; estamos demasiado colectivamente sumidos en los pecados de nuestros padres y abuelos. No somos más que nietos".

Afinada dirección de Wolfgang Haller

La concepción general del espectáculo brindado por Die Deutschen Kammerspiele estuvo a tono con las cualidades intelectualmente provocativas del texto de Dürrenmatt. Enfrentado esta vez a un libreto de verdadera responsabilidad, el director Wolfgang Haller demostró que su registro no se limita a las frivolidades de Sauvajon o a la diversión de Bahr. Incluso fue posible comprobar en esta última noche, una difícil capacidad de elección en el criterio realizador de Haller. Así como en *El capitán de Kopenick*, tomó el camino de la eficacia exterior, descartando una opción de mayor hondura que también ofrecía el texto de Zuckmayer, en *Los físicos*, Haller no se dejó llevar por la tentación humorística de la obra que, en manos de una sensibilidad menos afinada, pudo convertirse en una bufonada que traicionara el sentido último, el desafío noble de la actitud de Dürrenmatt. En el primer acto, Haller (como director y también como intérprete) llevó lo cómico hasta esa condición de impulso que reclama el autor; pero, en el segundo, orquestó sabiamente la fundamentalísima comida de los tres físicos, y trasmitió a la platea la simbólica trascendencia del destino humano que, entre plato y plato, pesan y repesan aquellos hombres antes de coincidir en una decisión. Esa escena nucleó también los mejores méritos de la pieza, porque tanto Haller, como Egbert von Klitzing, como Reinhold K. Olszewski, compusieron impecablemente sus arduos personajes. Olszewski, en particular, que tantas objeciones mereciera por su puesta en escena de *Nathan el sabio*, cumplió aquí el mejor trabajo que se le ha visto en ambas temporadas. En la escena con Bárbara Kneist (que también rindió en un nivel superior al de sus anteriores y opacas actuaciones), Olszewski demostró excepcionales recursos de actor dramático y puso su cálida voz al servicio de una sensible compenetración del personaje. Evidentemente, la combinación ideal no es Olszewski dirigido por Olszewski, sino Olszewski dirigido por Haller. (Al igual que *La visita*, esta pieza es —como escribiera Dürrenmatt— *"una obra malvada, pero por eso mismo no hay que representarla con perversidad, sino en la forma más humana; con tristeza, no con ira, y también con humor, pues nada haría más daño a esta comedia de trágico fin que una solemne seriedad"*).

Algunos hilos se le escaparon al director, sin embargo. En primer término, la interpretación de Sylvia Denzler. Individualmente medido, su retrato de la doctora von Zahnd tuvo cohesión y alguna fuerza, no obstante, su trabajo no se ajustó a la perfección con el clima general de la pieza. La actriz gritó demasiado, y exageró, sin necesidad, el aspecto físico aproximadamente

grotesco, que pide Dürrenmatt para el personaje. Pese a ello, se llevó los más cálidos aplausos de la noche. Poco conveniente estuvo Arthur Burdan en el aprovechable papel de Richard Voss, el inspector de policía, y menos conveniente aún Heinz Plate en el papel de Uwe Sieverd (dicho sea de paso, hubo en su parlamento dos inhábiles modificaciones del texto: las palabras españolas que añadió a las órdenes dadas a Murillo, y el llamar a este *"mexicano"* cuando Dürrenmatt solo habla de un *"peso pesado sudamericano"*). El resto del elenco se desempeñó con corrección. Una mención especial para Maria Weeting, y asimismo para Fritz Kost y Dieter Laser, a cuyo cargo estuvo la bien sincronizada viñeta de los dos hijos de Mobius (en la obra son tres). Las luces intentaron por fin algún tímido efecto, pero la escenografía se mantuvo firme en su corajudo mal gusto.

Cumplidas sus cuatro actuaciones, cabe señalar que esta temporada de Die Deutschen Kammerspiele fue notoriamente superior a la de 1961. La superación concierne no solo al repertorio, que incluyó muestras de teatro clásico, satírico, mundano y vanguardista, sino también a las tres puestas en escena de Wolfgang Haller (un director con oficio y un lenguaje propio) y a buena parte de los integrantes del elenco, entre los que es preciso destacar a Reinhold Olszewski (siempre eficaz como actor, con dos trabajos particularmente buenos en las obras de Zuckmayer y Dürrenmatt; escasamente imaginativo, en cambio, como director), Egbert von Kliztzing, María Weeting, el propio Haller y (en plano menos destacado) Sylvia Denzler. Del sector femenino más joven, la mejor (aunque muy irregular) fue Isa Miler. Las otras solo se destacaron como lindas mujeres. Lo más flojo de la temporada fueron los rubros escenografía, luces y vestuario, aunque este último mejoró un poco respecto a la temporada anterior. Pese a los enumerados puntos en contra, el saldo final de este breve ciclo alemán fue francamente positivo.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de setiembre de 1962: 10).

Los cuatro musicantes

Brecht, candombe y mensaje para niños

Escribir obras para niños es una de las más arduas empresas a que puede dedicarse un escritor teatral. En primer lugar, debido a las distintas edades (que significan otros tantos niveles de recepción) presentes en la platea; algo que para un niño de doce es seguramente demasiado simple y obvio, puede en cambio ser hermético y hasta tedioso para uno de cinco. Y luego, porque generalmente se subestima la capacidad de observaciones y análisis de la población infantil, creando así (por parte de autores, directores e intérpretes) una zona que intenta ser fresca e ingenua, y a veces resulta simplemente tonta. Pues bien: por el mero hecho de darle conscientemente la espalda a esa mala tradición, *Los cuatro musicantes* (pieza de

Luis Novás Terra, con música de Enrique Almada, que la Compañía de Teatro Moderno representa en Teatro Palacio Salvo), ya tendría suficiente mérito como para ser destacada. Aunque la obra es para niños, Novás Terra y Almada, cada uno en su sector, se han resistido a descartar las innumerables y ricas posibilidades que les da un concepto moderno del teatro; simplemente, adaptan o tratan de adaptar esas posibilidades a la capacidad receptiva del niño. La idea de mostrarle a este, por ejemplo, cómo funciona el mecanismo de un espectáculo (llegando a incluir una esquemática sesión de maquillaje), me parece uno de los mejores hallazgos de la obra y es recibido con una atenta curiosidad por la botija.

Otro de los evidentes aciertos de Novás-Almada (en el que seguramente ha de tener su parte de mérito la dirección de Juan J. Brenta), es el abandono de los inconmovibles esquemas que suelen regir, en espectáculos para niños, las escenas con bailes o canciones. Tal abandono, y la presencia de números musicales ágiles, bien movidos aumenta considerablemente la eficacia de la pieza. Es sin duda mérito de autores y director haber percibido que para el chico que está acostumbrado a ingerir diariamente cierta dosis de *shows* televisados, una anacrónica vuelta a las rondas y otras sencilleces, no hubiera resultado estimulante sino empobrecedor.

Con las novedades y adaptaciones de lo brechtiano que aporta al teatro para niños, *Los cuatro musicantes* tiene un sentido de renovación y provocación. No obstante, la pieza no es un logro total. A diferencia de la mayor parte de las obras de autores nacionales (esta es otra de sus peculiaridades) el segundo y último acto suele ser bastante mejor que el primero, y a partir de ese desnivel puede surgir una aleccionante experiencia para estos autores y los que vendrán. Después de la oportuna utilización de la técnica teatral como elemento de interés y hasta de suspenso, me parece claro que el primer acto sufre un notorio bajón (que se refleja inmediatamente en la platea) al embarcarse los cuatro musicantes en pormenorizados relatos de sus desalentadores contactos con el género humano. Es revelador, además, que cuando las mismas historias son dichas, sintéticamente, en canciones acompañadas de dinámica coreografía, el público infantil vuelve a interesarse. Los niños, al igual que los adultos, quieren ver que en la escena acontezca algo, así sea un número musical. Con tal exigencia cumple precisamente el espectáculo en su segundo acto, que es vivaz, variado, movido y anecdóticamente interesante. Se me ocurre que una próxima obra para niños del binomio Novás-Almada, debería seguir la dirección propuesta en el segundo acto y no la del primero.

No tengo mayores objeciones para la intención aleccionadora de la pieza. (Si toleramos y elogiamos sesudas novelas con mensaje, ¿a qué poner el grito en el cielo cuando una obra para niños quiere dejar en ellos una lección mínima? En todo caso, lo único objetable es cierta abusiva reiteración en el mensaje. Por lo demás, el diálogo está al alcance de su destinatario

y (con excepción de algunas lagunas del primer acto) casi siempre tiene fluidez y buen humor. La música de Almada me parece más eficaz cuando se asimila al candombe que cuando sigue la ruta de Kurt Weill. Algunos de los números con canto y baile son francamente buenos, Juan José Brenta ha sacado buen partido de texto, partitura y elenco. Lo mejor que puede decirse de su labor es que el espectáculo parece haber sido planeado teniendo en cuenta las exigencias de un público adulto, y no con la desprolijidad que suelen tener las funciones para niños. De un elenco en general competente y (mental y físicamente) ágil, cabe destacar la convincente y mimosa gata que hace Marta Castellanos, el simpático león de Armando Halty (a quien un espectadorcito le sugirió, en la matinée del domingo, que se sacara la melena) y los muy circenses trotes de la cebra Estela Vera Nelsis.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de julio de 1963: 7).

Macbeth como texto y como pretexto

En una conferencia a dos voces, la actriz Concepción Zorrilla y el crítico Emir Rodríguez Monegal se refirieron, en el salón de actos del Instituto Anglo-Uruguayo, al tema "*Macbeth* como texto y como pretexto". Como adecuada introducción al espectáculo "*Macbeth* in camera", que estrenarán mañana en el Solís los intérpretes Harold Lang, Nicholas Amer, Greville Hallam y Ralph Grushin, los conferenciantes pasaron revista a los distintos *Macbeth* que habían visto en nuestro país y en el extranjero.

Antes de echar mano a sus recuerdos, China Zorrilla se refirió a la tremenda curiosidad que tiene el espectador común frente al misterioso mundo de los ensayos y los ejercicios de técnica teatral que preceden al estreno de una obra. *"¿Podría ir a alguno de los ensayos?"*, le han preguntado algunas personas con el tono de quien aspira a asistir a un ritual esotérico. Según el testimonio de la actriz, a la mayoría de los directores no les agrada que a los ensayos asistan personas ajenas al elenco, ya que a veces se producen enojosas situaciones entre un intérprete y el director. Por otra parte, cuando hay un extraño, los ensayos se desarrollan en una tediosa y artificial normalidad. *"Es teatro hecho sin ganas y sin escenografía"*. La gente siempre quiere ver la otra cara de todo, pero la verdad es que no lo consigue.

El relato de China le hizo pensar a Rodríguez Monegal en la actitud más o menos artificial que asume una familia cuando recibe visitas. También se refirió al punto de vista del crítico, quien, según él, no debe asistir a los ensayos. Así como, para el actor, el estreno es la culminación de un trabajo, para el crítico la obra empieza a existir la noche del estreno.

China lo interrumpió para acotar que el crítico no debería asistir a los ensayos ni tampoco al estreno; lo mejor es ver la pieza en su cuarta o quinta representación.

Solo entonces empezó el desfile de recuerdos. Para China Zorrilla, el *Macbeth* más extraordinario que viera en su vida fue uno que presenció en Oxford, hace quince años, en un sanatorio para enfermos mentales. El organizador y director del espectáculo era un médico psiquiatra, quien se atrevía con un experimento tan insólito. No solo actuaban enfermos, participaban en la fundación médicos y enfermeras, pero era imposible reconocer quién era el sano y quién el enfermo. Las tres brujas, por ejemplo, eran tres enfermas mentales graves. Además, había un gran número de figurantes: *"Cada vez que entraban, Macduff era seguido por unas doscientas personas"*. Para Concepción Zorrilla ese fue un excelente *Macbeth*, representado con una sinceridad verdaderamente conmovedora. Un detalle curioso: al terminar la función, ella habló con los enfermos, y estos desvariaban completamente.

El *Macbeth* presenciado y relatado por Rodríguez Monegal no tuvo lugar en un manicomio, pero sí en el recinto del Actor's Studio, una institución neoyorquina sobre la que se ha escrito un estudio con el sugestivo título: "Método o locura". En realidad, era un ensayo de la escena en que Lady Macbeth incita a su marido al crimen. Los actores habían decidido presentarse vistiendo ropas actuales y encarando el texto con la actitud de quien representa una pieza contemporánea. *"Exactamente como si se tratase de un* cocktail-party *en la residencia de Mr. Macbeth, quien incluso tenía un vaso de whisky en la mano"*. Según expresaron con posterioridad al ensayo, los intérpretes, para entrar en sus personajes, debieron imaginar a Macbeth como un ejecutivo de una empresa norteamericana que trataba de eliminar a su rival.

Finalmente, China se refirió a un *Macbeth* uruguayo: el que representó hace algunos años la Comedia Nacional, con Alberto Candeau y Margarita Xirgu, quien, además, ejerció la dirección. China dejó constancia de que en los ensayos aparecía siempre un Macbeth estupendo, pero no bien los intérpretes vistieron los trajes diseñados para esa puesta en escena, sintieron que el espectáculo iba a fracasar. Y fracasó. *"En escena había kilómetros de género escocés"*, recordó la actriz con alguna amargura, y el nutrido público femenino que asistía a la charla, evocó ese desperdicio con económica melancolía.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de agosto de 1963: 9).

Los diálogos del Platón son el antecedente de *Macbeth in Camera*

Si *Macbeth in Camera* (presentado anoche en el Solís por Harold Lang, Nicholas Amer, Greville Hallam y Ralph Gruskin) había sido anunciado como un espectáculo informal, más informal aún fue la conferencia de prensa en que el reducido elenco enfrentó, junto al escenario, las preguntas de los periodistas montevideanos. Mientras Nicholas Amer hacía indicaciones en italiano al personal del Solís, Harold Lang se concentraba en poses y pasos de baile. Greville Hallam respondía en cuclillas a las averiguaciones

de un periodista, y Ralph Gruskin cumplía la hercúlea tarea de pronunciar tres palabras en español.

Lang es un poco mayor que los demás, pero los cuatro componen una presencia juvenil, dinámica y bienhumorada. Además de su vocación teatral, comparten cierto pánico hacia los fotógrafos. *"Si esta noche quieren asistir a un asesinato* —dijo Lang— *traigan uno de esos fotógrafos que acribillan a fogonazos durante la representación"*. Por supuesto, todos los periodistas aseguraron que traerían sus respectivos fotógrafos a fin de agregar un nuevo interés al espectáculo. Los actores no festejaron la broma; los periodistas sí, por lo menos mientras no advirtieron que en la mirada de Lang había un proyecto llamado revólver.

Arriba, en el escenario, se amontonaban atriles, mesas, sillas, telones, en estratégico desorden. *"La escenografía siempre es improvisada, pero debe dar una vaga idea de trágica confusión. ¿No les gustan esos atriles? A mí siempre me parecen un ejército de imbéciles, ¿a ustedes no?"*. Nuestro fotógrafo no sabe inglés, de modo que ignora el riesgo que corre al subir al escenario y pedirles que posen. Imprevistamente, acceden a posar: uno de ellos cabeza abajo, otro empuñando una silla. Además, quieren asegurarse de que tendrán una copia de esas fotos. Otro periodista vuelve a interesarse por la escenografía. *"Nuestra única escenografía permanente son nuestros* pull-overs*". Sin embargo, los críticos de Buenos Aires se quejaron porque en los programas no figuraba el nombre del escenógrafo"*.

Una señal de bizantinismo, porque, después de todo, tampoco figura el del autor. A propósito, ¿quién es el autor, además de Shakespeare? Hallam explica que el texto primitivo fue recogido en una grabación, pero después Lang se encargó de reducirlo, concentrarlo, y también de escribir la versión definitiva. Ese es el libreto que rige la actuación de los cuatro. De modo que (algunos espectadores se resisten a creerlo, *Macbeth in Camera* sigue actualmente un texto definido; aunque tuvo origen en una improvisación, hoy ya no deja de lugar a la misma.

¿Cómo se les ocurrió venir a América Latina?

"No fue a nosotros que se nos ocurrió, sino al Consejo británico. Nosotros aceptamos, porque la gira nos permitiría ejercer nuestra profesión y además porque nos gusta viajar. Eso sí, pensábamos hallar un público restringido, y en cambio ha resultado que había una audiencia particularmente atenta e interesada. Si no hubiéramos venido a América Latina, nunca se nos habría ocurrido presentar este espectáculo en la zona teatral de Londres o Nueva York. Ahora, en cambio, con esta experiencia, lo vamos a hacer. Además, tomen nota de esta segura máxima moral para el artista: «Haga usted lo que en realidad le guste, y tendrá un éxito comercial; en caso contrario, llegará a tener úlceras en el estómago y lo pasará muy mal»". Como una atención a los huéspedes, todos los presentes tomamos nota, aun con la oscura convicción de que, por estas latitudes, lo único seguro son las úlceras.

Reclamación unánime: ¿por qué no trajeron una actriz?

"Hay varias actrices en nuestro grupo, pero una de ellas se iba a casar, otra estaba al final del embarazo, otra más debía filmar en Hollywood. En resumidas cuentas: cuando se habló de esta gira, manifestaron estar dispuestas a venir a los ensayos, a lavarnos la ropa y a hacernos café. Pero nada más".

La sala del Solís les parece estupenda. Solo consiguen recordar (quizá la falta de memoria signifique una muestra de deferencia británica hacia esta tierra que tanto debe a la imaginación de Lord Ponsonby) tres teatros ingleses que podrían comparársele: Convent Garden, Haymarket y Bristol Old Vic. Con todo, ellos prefieren las salas más pequeñas, que permiten una sensación de mayor intimidad. *"Nuestro empresario tiene tanta fe en el espectáculo, que quisiera brindarlo en el estadio de Wembley"*. ¿Reconocen algún precedente de *Macbeth in Camera*? *"Sí, hay un lejano antecesor: el Platón de los últimos* Diálogos. *Pero nuestro espectáculo está un poco más cerca del jazz"*.

Montevideo es la última etapa de su gira. Ya estuvieron en el Caribe, Perú, Chile, Argentina. *"Todo ha sido una sorpresa. Hemos encontrado un público con una excelente combinación de inteligencia y vivacidad. La verdad es que América Latina sigue siendo un misterio para los ingleses"*. Amer comienza nuevamente a dar sus indicaciones en italiano; de modo que, antes de que Gruskin vuelva a decir sus tres palabras en español, les deseo buena suerte y pocos fogonazos. Y mientras ellos reinician el ensayo de su *"ensayo"*, me hago un nudo en el pañuelo para no olvidarme de mandar un fotógrafo al estreno. Para justificarme (y de paso ir entrando en ambiente) me hago un deber citar al viejo Shakespeare: *"I must be cruel only to be kind"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de agosto de 1963: 27).

Macbeth in Camera o el valor dramático de una polémica

El intento de sostener dos horas y media de espectáculo teatral, sobre la única base de cotejar contradictorios puntos de vista acerca de la interpretación de un texto shakespiriano, parece una empresa casi imposible. Frente al *Macbeth in Camera*, presentado en el Solís por Harold Lang, Nicholas Amer, Greville Hallam y Ralph Gruskin, cabe reconocer que los cuatro actores ingleses se acercan considerablemente al cumplimiento de esa proeza; si no la logran por completo, ello no se debe a que carezcan de la visión, el histrionismo y la elasticidad necesarias, sino más bien a cierta desproporción en la estructura y la longitud del espectáculo.

El lector que ha atendido a las notas previas sabe ya en qué consiste *Macbeth in Camera*. Sobre la base de un conflicto real, surgido entre el productor de un festival artístico y algunos actores, que preparaban el *Macbeth* shakespiriano, para intervenir en el mismo, Lang y los suyos dieron forma

(la materia prima estuvo constituida por cintas grabadas de improvisadas discusiones, pero la redacción abreviada, concentrada, y definitiva, fue realizada por Harold Lang) a una pieza que enfrenta dos modos de encarar la tragedia: uno, el de Geoffrey Keir (el productor), personaje caricaturizado de un *scholar* para quien el teatro es solo palabras, y luego, el de los actores, para quienes el texto es primordialmente acción.

Por supuesto, la pieza no pretende ser objetiva ni imparcial, es evidente que todo el espectáculo está montado para apuntalar la tesis de los actores. Es una lástima, sin embargo, que el personaje del crítico, u hombre de letras, haya sido diseñado con la misma brillantez que el del director y los dos actores. El Geoffrey Keir, que enfrenta a estos, no solo es flojo en sus argumentaciones, sino que además tiene sus manuales (ya que no sus figurines) bastante atrasados. Desde un punto de vista exclusivamente teatral, habría sido mucho más espectacular y eficaz que el crítico fuera más agudo, más inteligente e incisivo en la defensa de sus opiniones. Para vencer tales lisiadas argumentaciones no hacía falta el extraordinario despliegue histriónico e intelectual del director y los dos actores; más de un espectador podía haber aniquilado a ese vocacional de la derrota.

Pese al descuento que significa esa falsa oposición, *Macbeth in Camera* posee, particularmente en su primera parte, suficientes motivos de interés como para significar un espectáculo original y por momentos apasionante. De los variados recursos que utilizan el libreto, probablemente el más eficaz es la refutación de los argumentos del productor mediante el empleo de sus propias armas. Es decir: si Keir defiende el carácter inviolable, casi sagrado, de las palabras shakespirianas, los actores las pronuncian sin expresión ni ritmo, con una insensibilidad casi telegráfica; si Keir defiende las cadencia del texto shakespiriano, los intérpretes aplican la misma cadencia a una página estrictamente comercial; si Keir desprecia la importancia de la acción frente a la del texto, los actores sirven el texto con acciones erróneas; si el productor sostiene la condición puramente mental y adialogística del monólogo, los intérpretes desglosan el soliloquio en dos voces perfectamente verosímilmente y dramáticamente válidas. Los respectivos resultados de todas esas réplicas tienen un inesperado efecto en escena y permiten algunos de los mejores despliegues del elenco (verbigracia: la regocijante y casi acrobática escena en que Nicholas Amer desarrolla su concepto de la *"wrong action"*). Por otra parte, el equipo ha tenido la habilidad de introducir en la discusión comentarios marginales (a una de las andanadas de Lang, el productor solo responde: *"¿Puedo fumar?"*), alusiones contemporáneas y rasgos de buen humor (frente a las protestas de fidelidad histórica, el director interrumpe: *"¡Vamos, vamos! ¿Cuántos reyes y reinas de Escocia conoció usted personalmente?"*), que constantemente aligeran la tensión y levantan el interés. En ese sentido, el primer acto tiene momentos no solo brillantes sino legítimamente divertidos.

Tanto aquella brillantez como esta diversión decaen considerablemente en la segunda parte. Los actores ingleses acostumbran al público, en el primer acto, a detectar constantes novedades, vibrantes efectos; en consecuencia, después del intervalo el público viene dispuesto a seguir la farra intelectual. Pero se encuentran con que los efectos se reiteran y el ritmo afloja. Por otra parte, es en el segundo acto donde queda más en evidencia (quizá ello se deba a que, al decaer lo novedoso, resta más tiempo para que el espectador piense por su cuenta) cierta ingenuidad de los planteos polémicos.

De los cuatro actores, Nicholas Amer parece el más dotado, más dúctil, más creador, Harold Lang se mueve con gran soltura, pero abarata un poco su acción en los episodios paródicos y tiene un solo registro (violenta aspiración y ojos desorbitados) para comunicar el estupor. El simpático Greville Hallam lucha durante toda la pieza con su voz y al final terminan empatados. Ralph Gruskin acentúa eficazmente el lado ridículo de su Productor, a partir de un texto que ya es caricatura.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de agosto de 1963: 9).

La vanguardia que sirve y la que no

Las tendencias de arte, literatura y teatro vanguardistas han tenido siempre un aliado sospechoso: el esnobismo. Aliado que, a la postre, viene a resultar un enemigo, ya que con su apoyo fervoroso, incondicional y, en última instancia, frívolo, sitúa en un mismo nivel las obras verdaderamente creadoras y las simples piruetas experimentales que se hacen presentes en toda vanguardia. Con el pretexto de la descontada incomprensión de los carcamales, el esnobismo puede llegar a instaurar otro tipo de parálisis del juicio y presionar para que el espectador sienta vergüenza si una obra vanguardista no le agrada. En ese sentido, la mejor utilidad que presta el doble programa estrenado por el TCM en el Odeón, es la simultánea exhibición (acentuada por virtudes y defectos propios) de cuál es la vanguardia que vale, y cuál la que no. Tanto *El cuento del zoológico* como *Días felices* han sido calificados como teatro del absurdo. Pero mientras que la obra de Albee conmueve al espectador, lo mantiene en vilo y seguramente no podría ser otra cosa que *teatro*, la de Beckett aburre y adormece a ese mismo público y con toda certeza podría ser indistintamente novela, poema o preferiblemente ensayo. Aunque Albee registró en su obra una clara influencia de Beckett, ha sido lo suficientemente sensible y creador como para convertirla en algo propio y más vital. Como insólito resultado, *El cuento del zoológico* es una pieza tendida hacia adelante, o sea vanguardista; es decir, constituye un teatro dramáticamente lisiado y, en consecuencia, menos avanzado que, por ejemplo, la tragedia griega.

Quizá el secreto de esa diferencia resida en que Albee extrae de la realidad su dosis de absurdo en tanto que Beckett la inventa a solas, metido (a semejanza de su personaje Willie) en algún agujero filosófico. Es obvio que en el planteo escénico del norteamericano pueden hallarse símbolos y cosmovisiones, incubos y súcubos, pero no es menos obvio que la fuerza innegable de la pieza está dada por el enfrentamiento de las dos caras de la vida norteamericana concentradas en un único acto: el East Side de los hombres que ha sido insensibilizados por el confort y la publicidad, por los digestos y las simplificaciones políticas, y el West Side de aquellos otros a quienes la inconformidad y la miseria aún mantienen vivos. Un buen hallazgo de esta obra es haber concentrado en dos personajes-tipos ese gran drama de la vida norteamericana que se llama incomunicación. Solo para provocar a Peter, Jerry lo expulsa del banco, pero Peter hace de ese banco de parque una cuestión de honor; lo defiende con el mismo encarnizamiento con que el norteamericano del East Side defiende su concepto de propiedad privada.

En otras de sus piezas (especialmente en *La última cinta magnética*, probablemente la más eficaz, y la única auténticamente vanguardista), Beckett ha logrado transmitir su inmóvil pánico frente al mundo. Pero en *Días felices* Beckett repite lo peor y no lo mejor de su obra anterior, se vuelve casi insoportablemente monótono y, lo más grave de todo, se frivoliza al punto de parecerse a Ionesco. Esa mujer (Winnie) cada vez más enterrada, que exige prepotentemente un oído pasivo que soporte su cháchara, puede simbolizar tantas cosas (desde el Eterno Femenino hasta la Civilización Occidental) que al fin de cuentas no simboliza nada. Por supuesto, el público adicto cree saber que por debajo de ese inacabable monólogo fluye una correntada de trascendencia; claro que esta es tan confusa que probablemente represente algo distinto para cada espectador.

Hágase por una vez la prueba de barajar la posibilidad de que la supuesta trascendencia no exista o no funcione, y se verá entonces qué irremediablemente estúpido es el texto. (El de Albee, en cambio, aun despojado de toda simbología, sigue siendo inteligente, provocativo y dramáticamente válido). Y si se quiere intentar un *test* adicional, piénsese por un instante que *Días felices* fuera la obra de un autor uruguayo. En ese caso hipotético, ¿quién sería capaz, ya no de tirar la primera piedra, sino de emitir el primer elogio?

Reconozco que la diferencia de niveles entre una y otra obra está también en relación con las respectivas puestas en escena. En la de Albee, Larreta, corrió el riesgo de latinizar a Jerry, haciéndole así más carnal y violento. Con ese viraje, la obra perdió algo de su significación geográfica (el conflicto entre el *hipster* y el *square*), pero ganó en cuanto a brindarle al mismo Larreta, como actor, una de las mejores oportunidades de su carrera. Como es natural, supo aprovecharla. La noche del estreno, Larreta empezó un poco vacilante y hasta inseguro, pero gradualmente se fue afirmando hasta alcanzar momentos excelentes y mantener al público siempre pendiente de esa tremenda red de

anécdotas, risas y estallidos en que va envolviendo a Peter. En el duro papel del *square*, concebido casi exclusivamente en base a penosas contraescenas, Claudio Solari demostró una flexibilidad y un dominio de los matices que permiten calificar su impecable trabajo como el mejor de la noche. En la puesta en escena de *Días felices*, Schinca descartó la atmósfera pesadillesca que diera tan buen dividendo en los Beckett anteriormente dirigidos en Montevideo por Alfredo de la Peña y Elena Zuasti.

Su versión tuvo más en cuenta el pobre texto que la supuestamente rica trascendencia de la pieza. Como resultado, la obra (en especial, en el primer acto) se frivolizó peligrosamente, y en la misma operación pasó a frivolizarse el tono del fatigoso, interminable soliloquio de Concepción Zorrilla. Puedo no creer, y en realidad no creo, en la trascendencia de *Días felices*; pero reconozco que, una vez que alguien decide ponerla en escena, corresponde descubrirle o inventarle una trascendencia, un significado, una hondura. De lo contrario, el texto queda reducido a esa pobre cosa que en realidad es. Esa invención faltó casi siempre en Schinca; solo en el breve segundo acto logró transformar la escena en un ámbito casi onírico, y lógicamente, fue entonces cuando la actriz pudo encontrarse con el personaje (estuvo muy bien en los minutos finales) y la aparición de Armando Halty introdujo un legítimo elemento dramático. La escenografía de Federico Avilés, poco inspirada en el Beckett, resultó muy adecuada en *El cuento del zoológico*.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de agosto de 1963: 9).

D'Annunzio en el Cervantes

La ciudad muerta o una posible exhumación

En marzo de este año, al cumplirse cien años del nacimiento de Gabriele D'Annunzio, terminé una nota alusiva con estas palabras:

"*Tengo la impresión de que, en el obligado balance de este centenario, Gabriele D'Annunzio, con todo lo estimable que mostró su creación (especialmente en su zona poética), con todo lo escandalizadora que pareció en su tiempo, está ahora en inmejorables condiciones de ingresar definitivamente, como valor estrictamente histórico, en el irreversible pasado de una literatura, por cierto tan rica como la italiana. En cuanto a su ubicación en la estricta actualidad, solo puede servir, aleccionadora y negativamente, como ejemplo a no seguir, como ruta para siempre clausurada*".[13]

Si algún elemento faltaba para confirmar esa impresión, el espectáculo ofrecido por la Compañía de los Cuatro, en el Cervantes, se encargó de aportarlo. Pese a que la versión presentada podó textos y concentró en tres los cinco actos originales de la tragedia, *La cittá morta* pareció lo que es: apenas una pieza de museo.

13 No pudimos ubicar este texto en las colecciones consultadas.

En el trance casi obligatorio de homenajear a D'Annunzio, el primer error de esta celebración me parece la elección de la obra. De su abundante teatro, es evidente que *La figlia de Iorio* es la que mejor representa, no solo su don verbal, sino también su concepción casi operística (más cerca de Wagner que de Verdi) de la obra dramática, y es probablemente, de todas sus piezas, la única en que la forma se corresponde con el énfasis de su planteo. Las interminables e inmóviles parrafadas de *La cittá morta*, están en cambio destinadas a provocar dentera en el espectador contemporáneo, para quien este gran divo es sobre todo un precursor de Cecil B. de Mille. Pese a que la obra presenta un mosaico de temas tan variados y conflictuales como el incesto, el crimen gratuito, la paranoia, etc., nada pasa en escena, las peripecias más terribles ingresan a ella solo a través de estáticos relatos. Luigi Russo ha calificado al teatro dannuziano de *"coloquio con la multitud"*, pero yo lo veo más bien como una exhibición de ventriloquía: siempre es el mismo y reconocible D'Annuzio el que habla y habla y habla por boca de sus muñecos. *"El instinto supera a mi habilidad mental"*, escribió alguna vez el autor de *La cittá morta*. De acuerdo. Pero quizás debió haber agregado: *"El falso énfasis supera a mi instinto"*.

La versión de la Compañía de los Cuatro fue pobre en varios rubros y pareció partir de un previo y comprensible convencimiento de que D'Annunzio es teatralmente irresucitable. El vestuario fue incoherente y anacrónico, las luces hicieron guiñadas incomprensibles, la escenografía fue poco menos que escolar, la dirección estuvo casi ausente. No hubo uniformidad de estilo: cada intérprete dijo (o mejor, recitó) su texto, como pudo y a su manera. El modo contenido de Pérez Soto y la enfermiza tensión de Juan Carlos Carrasco parecían llegar de obras distintas y distantes. Se abusó del ademán vacío y el tono declamatorio. De la imposible exhumación, apenas pueden rescatarse algunos buenos momentos de Pina Criscuolo (pese a que compuso su personaje de la ciega Ana de un modo excesivamente intelectual y congelado) y, sobre todo, la actuación de Beatriz Massons. Esta excelente actriz fue la única que tuvo suficiente sentido profesional como para jugarse íntegramente por el texto de D'Annunzio, la única que cumplió la ardua proeza de poner algún calor humano a disposición de la platea.

Sería ocioso desmenuzar analíticamente el espectáculo, ya que el error viene de muy lejos: precisamente de cien años atrás. Como lo ha señalado Sergio Solmi, un compatriota de D'Annunzio, todos los mitos e ideales de este *"se neutralizan en definitiva, en cuanto no fueron más que símbolos y temas cogidos al vuelo e indiferentes en el fondo, sucedáneos de un pensamiento ausente"*. Esa ausencia es, precisamente, la que no puede ser llenada por ningún intérprete, por ninguna puesta en escena.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de agosto de 1963: 9).

Muñecos con vocación humana

Hace algunos días, con motivo del estreno de *Los cuatro musicantes*, se señaló en esta página la ardua empresa que significa, para los autores de teatro infantil, llegar a interesar a *todas* las edades de su público.[14] Si en la comedia musical arriba mencionada, Novás Terra atendió especialmente a los mayorcitos, en *El circo de los muñecos* (estrenada por Teatro Ciruclar), el autor brasileño Oscar Von Pfuhl parece en cambio haber concebido su obra para destinatarios de poca edad, digamos hasta ocho o nueve años. En ese nivel, la obra funciona y se comunica con la botijada; para niños un poco mayores, es tal vez demasiado cándida.

La idea central es simpática y sirve de buen apoyo a la diversión: Goliat (Walter Reyno) posee un circo de muñecos en el que trabajan como tales una simpática bailarina (Teresa Morales), un payaso (Nelson Spagnolo), un león (Eloy Machado) y un oso (Homero Naranjo). Además de cierto carácter prepotente, Goliat tiene poderes suficientemente mágicos como para mover o paralizar, con una sola palabra clave, a los cuatro muñecos. Pero estos le van tomando el gusto a su precaria movilidad y paulatinamente adquieren vida propia. Cuando la bailarina llega a verter su primera lágrima, la transformación es oficialmente decretada, y la liberación tiene lugar bajo el liderato del caramelero (Gonzalo Real de Azúa).

La versión de Mario Morgan posee la suficiente flexibilidad (algunas persecuciones tienen lugar entre el público) como para que los espectadorcitos se consideren partícipes de la historia a que asisten y hasta puedan gritar a los muñecos muy personales interpretaciones y advertencias. Aunque el espectáculo adolece de alguna lentitud, los efectos (por ejemplo, la transformación de bailarina en rosa, y viceversa) han sido bien planeados y los cuatro muñecos actúan con la soltura confianzuda que la obrita requiere. Son muy adecuados el vestuario y la escenografía de Marta Grompone; las luces (y apagones) de Emilio Fernández cumplen a conciencia su parte en el juego. En un elenco parejo y entusiasta, lo mejor resulta la mofletuda capechanía del "oso" Homero Naranjo y la bien articulada figurita de la "bailarina" Teresa Morales.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de agosto de 1963: 9).

Chevalier o la ventana del buen humor

Si se piensa que Maurice Chevalier nació en 1888 y que en ese mismo año la historia produjo acontecimientos que hoy parecen decididamente remotos (Guillermo II era proclamado emperador de Alemania; Nabuco

14 Véase, en este tomo, la nota titulada "*Los cuatro musicantes*: Brecht, candombe y mensaje para niños" (en *La Mañana*, 30 de julio de 1963).

de Araújo lograba que Brasil aboliese la esclavitud, Ruben Darío publicaba *Azul*, aquí gobernaba Máximo Tajes), el espectáculo que el célebre e interminable *showman* protagonizara antenoche en el Solís pasa a convertirse en un fenómeno casi increíble. Sin hacer nada por disimular sus tres cuartos de siglo, más bien extrayendo de su veteranía el máximo partido humorístico y nostálgico, Chevalier demostró un dinamismo, una agilidad, una calidad humana y una alegría de vivir, que justificaron plenamente la adhesión *a priori* que, desde su aparición inicial, fue exteriorizada por una sala en la que ya no cabía ni un solo alfiler portugués.

Por supuesto, se trata de un divo. Pero ojalá todas las *vedettes* de este mundo tuvieran, como Chevalier, precisa conciencia de sus limitaciones y hasta de sus imposibilidades. Tomadas por separado, ninguno de sus recursos es notable: ni su voz (que seguramente ya nació agrietada) ni su mímica, ni su capacidad paródica, ni los textos que usa o inventa. Chevalier es consciente de que su público (ese *beau miror* mencionado en uno de sus números) viene no solo a escucharlo y a aplaudirlo, sino también a encontrarse con instantáneas de su propio, irrecuperable pasado; viene, sobre todo, a hojear un álbum de canciones en la trastienda de su memoria. Lo admirable es que Chevalier no aproveche esa descontada adhesión, ese asegurado balcón sentimental, para ejercer una sostenida demagogia de la nostalgia. Por el contrario, ingresa con las mejores precauciones en el recuerdo colectivo. Para ello le basta con balancear las avezadas y nada reumáticas piernas, que otorgan al casi histérico *twist* de hoy cierta melancolía heredada del *charleston* de ayer; con hallar imprevistos declives a ese rancho de paja que es su única escenografía; con aproximadamente (en un *enfant escrit*) tan cautelosamente a los suburbios de lo cursi que estos se transforman en arrabales de la sensibilidad; con asomarse al pasado, en fin, como un vigente hombre de hoy y no con la mirada resentida, importante y llorosa del gerontocomio.

Chevalier no tiene inconvenientes en instaurar la familiaridad, en llegar incluso a la corajuda parodia (*Mimi la Bionde*) de una cantante de *music-hall*. Una vez instaurada esa confianza recíproca, una vez que el espectador tiene la impresión de que asiste a un jolgorio privado, a una diversión entre amigos, entonces la modestia del antiguo *chansonnier* no parece (ni es) falsa modestia, ni las humoradas a costa de sí mismo suenan como efectos calculados, ni la malicia que, sin posarse nunca, recorre las canciones, se deja convertir en grosería. Pese a su afortunado y estricto nivel popular, todo el espectáculo es un inventario de alegre buen gusto, de gracia palanqueada por la inteligencia.

Cuando, después de dos horas de monólogos, parodias, pantomimas y canciones, Chevalier le regaló al público esa espera *Place Pigalle* que es algo así como su himno propio, los veteranos de la platea ya pudieron mirarse como cómplices, como antiguos a los otros, es decir, las generaciones jóvenes y las no tanto, se escindieron provisoriamente en dos tendencias. Mientras

los optimistas inquirían en alta voz: *"¿Llegaremos así a los setenta y cinco?*, los pesimistas limitaban su duda a una interrogante más introspectiva, más desalentada y más sintética: *"¿Llegaremos?"*. Después de todo, se trata de algo inevitable: el espectáculo humano de un viejo tan vital e indestructible como Chevalier, desata en cada espectador un proceso, cuyo comienzo es una saludable carcajada y cuyo final es una extraña desazón metafísica. Solo en ese punto, y para no complicarse la vida, cada uno aplaudió con su propio (o presentado) frenesí, mientras allá en el escenario, Chevalier, inocente de todo, se despedía de Montevideo agitando sus setenta y cinco años, su jocunda soledad y su rancho de paja.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de agosto de 1963: 9).

Brocha gorda en el Cervantes

Ahora que en Montevideo se ha formado un sector de público legítimamente interesado en el teatro, una temporada como la que se ha iniciado en el Cervantes (*Aquí todo es alegría*, de Germán Ziclis; con Luis Arata, Olinda Bozán, Alberto Anchart, Pepita Muñoz, etc) significa un anacrónico injerto, un regreso —por cierto nada nostálgico— a la grumosa chocarrería de la calle Corrientes, que en otros tiempos tuvo en Montevideo una audiencia incondicionalmente devota.

La pieza de Ziclis tiene todos los ingredientes del producto híbrido (no aspira a ser teatro, ni condesciende a ser revista) que fue pretexto servicial de aquellas largas temporadas. La indigente trama oficia de mostrador para que las primeras figuras coloquen su previsible mercadería: gestos de complicidad con el público, procacidad sin desbastar, humor a la malicia inteligente y vital de Maurice Chevalier, la machacona gracia de estos bonaerenses parece más ramplona que de costumbre. En realidad, no le dejan al espectador el estímulo de encontrar el *doble sentido*, ya que cada chiste llega acompañado de una publicidad de gestos que elimina cualquier malentendido. Aun colocándose en la posición del corriente consumidor de este tipo de espectáculo, cabría señalar que lo peor no es que los chistes sean verdes, sino que sean tan viejos tan repetidos y, en definitiva, tan poco graciosos.

Dentro de un elenco en el que Luis Arata, Olinda Bozán y Pepita Muñoz reiteran sus visajes y sus tics de varios lustros atrás, Alberto Anchart es el único que, gracias a su estilo claramente revisteril y a su eficacia de payaso, consigue la risa del espectador por motivos menos espesos.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de agosto de 1963: 9).

Mary, Mary. Variaciones sobre el divorcio

El verdadero protagonista de *Mary, Mary* (la comedia de la autora norteamericana Jean Kerr, que el elenco de The Montevideo Players Society representa en la sala de Club de Teatro) es el divorcio, sacrosanta institución de la vida contemporánea y, particularmente, de la sociedad norteamericana. Virtualmente todos los personajes de esta pieza vienen del divorcio o se encaminan hacia él. La autora aprovecha ese tránsito, incesante y movido, para articular una anécdota en la que los sobreentendidos son casi tan importantes y tan cómicos como los malentendidos. El centro de la obra está ocupado por Bob McKellaway (Brooks Read), un eléctrico partícipe del negocio editorial, a quien los impuestos agobian, los somníferos acechan y las mujeres (su ex y su futura esposa) desbarajustan. Solo dos semanas antes de su programado segundo casamiento, Bob recibe en su apartamento la visita de Mary (Mary Ann Gilstrap), su primera mujer, quien, en el curso de las pocas horas que van desde el primero hasta el tercer acto, es cortejada por un emprendedor vecino, pasa revista (en el mejor pasaje de la obra) a un jugoso anecdotario matrimonial, en las fórmulas del catecismo ético de su inmanente sustituta, y acaba reconciliándose con primer marido en un desenlace que el espectador ya estaba en condiciones de prever a mediados del primer acto.

Como texto, la comedia está bien armada por Jean Kerr, que aprovecha los muchos tics, presupuestos y rituales, de la sociedad norteamericana, para burlarse de ellos sin acritud, incluso con simpatía. Su retrato de Bob McKellaway es un alegre vistazo a la asfixiada vida particular de un *organization man*, que avanza desamparado, más o menos ridículo y soñoliento, entre las urgencias y las tensiones de una vida que hace marcar el paso. Es ilustrativo del espíritu de la pieza, el pasaje en que Mary recuerda a su exmarido las nociones en que él llegaba a acostarse y, como quien cumple un trámite, le preguntaba si se encontraba en disposición de hacer el amor, nada más que para saber si tomaba o no las pastillas de dormir.

En el elenco de cinco intérpretes se destacó netamente la actuación de Brooks Read, en especial en el tercer acto, donde el truco de los somníferos le permitió enriquecer el personaje de ese marido que anda a los bandazos entre el sueño y el ensueño, entre lo malo conocido y lo bueno por conocer. Mary Ann Gilstrap, en el papel de Mary, se movió con soltura, y, aunque gesticuló con exceso, mostró una buena capacidad para lo cómico. El resto (Arthur Scharf, Harper Moulton. Linda McNutt), sin llegar a perjudicar la fluidez del espectáculo, mostró cierta dureza de movimientos y un transparente esmero en la memorización de la letra. La dirección de Dion Bridal no estuvo a la altura del natural dinamismo de la pieza; frecuentemente incrustó a los intérpretes en un sofá o los mantuvo como inmóviles, estatuarios testigos. No obstante, la actuación de Brooks Read y, en un grado menor, la de Mary Ann Gilstrap, levantaron considerablemente en el nivel del espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de agosto de 1963: 12).

Dignidad teatral al servicio de un Andreiev irrescatable

El juicio que merece el espectáculo brindado en el Solís (*El vals de los perros*, de Leónidas Andreiev) por la Comedia Nacional, debería escalonarse en tres etapas. En primer término, ¿vale la pena que la Comedia Nacional ponga en escena un Andreiev? Si se considera que, como elenco oficial, corresponde a la Comedia una labor didáctica, de divulgación cultural, entonces puede pensarse que está bien, ya que el público montevideano prácticamente no ha tenido ocasión de ver teatro de Andreiev (los memoriosos registran, sin embargo, una versión de *Anatema*). Personalmente, considero que la Comedia debe cumplir esa función pedagógica pero a partir de autores francamente rescatables. Andreiev que, como figura humana, y aun como narrador (*Los siete ahorcados* y *La risa roja* siguen teniendo fuerza), despierta un evidente interés, como dramaturgo ha envejecido considerablemente. Es justamente en su teatro donde queda más al desnudo el hecho de que Andreiev, si bien tenía siempre disponible una tremenda rebeldía, llevaba además en sí mismo un grave desconcierto. Un conflicto interior puede llevar a un dramaturgo a escribir excelente teatro; pero confusión es algo menos que conflicto. Andreiev, como dramaturgo, escribe con un impulso que puede parece el producto de una gran seguridad, pero en el fondo está terriblemente inseguro. De ahí que a veces sus horrores, sus muertes, sus suicidios, parezcan huecos, inmotivados gratuitos.

Ahora bien, aun admitiendo la discutible intención de dar a conocer a Andreiev, ¿no pudo elegirse mejor? Recuerdo por lo menos dos obras de este autor. *Vida de hombre* y *El que recibe las bofetadas*, que seguramente hubieran brindado al elenco una mejor posibilidad teatral y al público una imagen más viva del autor ruso. En *El vals de los perros* sucede un solo hecho con posibilidades teatrales (el protagonista es abandonado por su novia pocos días antes de la fecha fijada para la boda) pero aun ese mínimo acontecimiento llega al protagonista, y por ende al espectador, por la vía postal y no por la dramática. Henrik Till, que comparte con sus amigos la alegría de tener preparada su nueva casa para recibir a Lisateva, la novia rica, recibe de esta una carta en que le anuncia la ruptura. En ninguno de los cuatro actos, el autor se arriesga a enfrentar a Henrik con Lisateva, pese a que esta recorre con extraña libertad la casa que pudo ser la suya. Como si tuviera culposa conciencia de ese escamoteo, Andreiev lo rodea de problemas (Henrik tiene un hermano aproximadamente crápula; Henrik se emborracha con Felucha, un mediocre y Yevguenia, una prostituta; Henrik proyecta un desfalco en el Banco en que trabaja, y también una huida al extranjero; Henrik culmina su frustración pegándose un tiro, por supuesto fuera de la escena) pero tales problemas aparecen frente al espectador como falsos conflictos, artificialmente adheridos a la peripecia central y no menos artificialmente vinculados entre sí. La angustia y la desesperación que profieren los personajes, no está dramática ni existencialmente justificada por los mínimos hechos que las suscitan.

La tercera etapa de este juicio (y en mi opinión la única positiva) tiene que ver con el espectáculo en sí. Andreiev ha sido brindado con dignidad por la Comedia Nacional. Es evidente que Ruben Yáñez acometió la empresa con cariño y trató de superar, no siempre fructuosamente, los incontables baches dramáticos de la pieza. Es una puesta en escena cuidadosa, servicial en el buen sentido del término, y tendiente a establecer entre las gratuitas convenciones del texto y la sensibilidad del espectador de hoy, una mínima comunicación emocional. En este sentido, lo mejor es el primer acto, que también dramáticamente es el menos inválido. Solo quien tenga una reciente lectura del texto de Andreiev, podrá apreciar cabalmente la cepillada, oportuna y funcional, que Yáñez ha pasado sobre una letra exánime. No me refiero concretamente a cambios de palabras (aunque también en este sentido fue notoriamente aligerada la españolísima versión de Rafael Cansinos Assnes, abundante en *trompas*, *tascas* y *cochambres*) sino más bien a un firme y útil propósito de convertir en creíble lo increíble.

Lo mejor del espectáculo fue, sin duda, la escenografía de Carlos Carvalho. Tanto el ventanal de la casa de Henrik como el canal del tercer acto, son de un notable efecto plástico. En la interpretación, Candeau sacó el máximo partido del único papel más o menos coherente de toda la pieza. En los largos monólogos, evitó inteligentemente el ridículo, y no cayó en la tentación de vociferar lo que el texto propone como vociferable. El suyo es un trabajo logrado, especialmente rico en los matices. Enrique Guarnero tuvo en el deshilachado y descolorido Felucha, un hueso bastante más duro, pero gracias a su formidable experiencia de actor pudo enriquecerlo con gastos, pasos, murmullos y vacilaciones, que terminaron por hacerlo verosímil. Mery Greppi y García Barca no pudieron con la personificación más ingrata (la *"indigna Lisaveta"*) de la obra, Maruja Santullo hizo denodados esfuerzos por dignificar los pobres monólogos de su personaje, pero el absurdo final del segundo acto (*"¡Karluschka! ¡Karluschka!"*) convirtió en vanos sus afanes. Como pocas veces ha acontecido en el teatro montevideano, en esta ocasión se da el caso de un texto irrescatable que derrota las mejores intenciones de un buen director y un buen elenco.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de setiembre de 1963: 23).

Impecable interpretación de Olszewski en divertida comedia de Peter y Ustinov

En su tercera visita a Montevideo, el Teatro de Cámara de Alemania (*Die Deutschen Kammerspiele*) que dirige Reinhold K. Olszewski, inició su temporada en el Teatro del Círculo con una comedia de Peter Ustinov, *Endspurt* (el título del original inglés es *Photo Finish*), que ha sido subtitulada por su autor como *"Aventura biográfica en tres actos"*.

Ustinov es una versátil personalidad de la escena inglesa. Actor y director de cine, se ha destacado además como comediógrafo. Tres obras suyas: *El amor de los cuatro coroneles* (representada hace algunos años en Montevideo por la Comedia Nacional), *Remanoff y Julieta*, y ahora *Photo Finish* (estrenada en Londres, en 1961) han significado otros tantos éxitos de taquilla en los más condicionados mercados teatrales. Como autor, Ustinov ha mostrado una particular habilidad para crear situaciones caprichosas, a modo de plataforma para el lanzamiento de un humor, que si bien deja intactas las raíces de lo ridículo, proporciona casi siempre una segura diversión. Si *El amor de los cuatro coroneles* pudo dar la impresión de un Wilde adaptado por Noel Coward, *Photo Finish* puede parecer un Sheridan adaptado por Priestley (especialmente el de las jugarretas temporales). Con todo, siempre hay un Ustinov detrás de ese promedio de burladores famosos. Confieso que *Photo Finish* me parece más creadora, más rebosante de una comicidad realmente artística, que las anteriores muestras de Ustinov.

Photo Finish podría haber sido titulada (para usar la terminología del autor) *"el amor de las cuatro edades"*. Su protagonista, Sam Kinsale, es un escritor octogenario que reparte su vida entre la cama, el sillón de ruedas y los recuerdos. A través de los tres actos de la pieza, es sucesivamente visitando e interpelando por tres imágenes de sí mismo (Sam a los sesenta; Sam a los cuarenta; Sam a los veinte) y por algunas otras presencias que de algún modo se incrustaron en esas edades. Una vez instalada la fantástica convención en la escena, le es fácil a Ustinov provocar y desarrollar diálogos de gran eficacia humorística entre esas cuatro edades de un solo ser, esas cuatro imágenes que se cruzan reproches, ironías, desconfianzas y bromas. Todo el formalismo, la elegancia de maneras y el repertorio de prejuicios de la sociedad británica, se instalan cómodamente en este disparadero de la memoria. Aunque en el escenario solo se fuma y apenas se toma champán, en su disposición anímica la pieza es algo así como un *cocktail party* del subconsciente: las inhibiciones se inclinan ceremoniosas y los traumas vienen de pechera blanca.

El viejo Sam es el único que tiene todas las cartas en la mano, el único que sabe el nombre de las desilusiones, el único que ha recorrido todo ese itinerario que empezó en el amor y la rebeldía y concluyó, o está concluyendo, en la resignación y el pálido cinismo. A Ustinov no se le escapa virtualmente ninguno de los efectos posibles, y hace que el octogenario le anuncie al cuarentón que *"próximamente"* será padre; hace además que el viejo Sam se enfrente a la imagen, concretísima y barbuda, de su padre sesentón y que, desde sus propios ochenta años, le pida permiso para fumar. El final es menos eufórico de lo que el público espera, ya que el viejo escritor queda más solo que nunca y sin escapatoria.

La versión de Die Deutschen Kammerspiele contó con un elemento que dignificó y vitalizó constantemente la pieza: me refiero a la interpretación de Reinhold K. Olszewski en el jugosísimo papel del escritor

octogenario. Olszewski estuvo notable y superó con esta interpretación un excelente Capitán de Kopenick, que hasta ahora había sido su mejor trabajo en Montevideo.[15] En el papel de Sam Kinsale, sus gestos, sus vacilaciones, sus risitas, sus insinuaciones, sus temblores, sus tartamudeos, constituyeron un verdadero lujo histriónico. Hay que reconocer que el personaje creado por Ustinov da pie para un ejercicio de divismo como ya no se ven en la escena de hoy. A más de un actor montevideano se le habrá hecho agua la boca al contemplar ese despliegue.

Junto a la figura absorbente de Olszewski, estuvieron bien en sus respectivas *"edades"*: Kurt Groth, Manfred Schuster (el mejor de los tres) y Joern Christian Behrmann, Katharina Kutschera, que personificó a su vez las tres edades de Stella, la mujer del escritor, estuvo especialmente eficaz en su composición de la cuarentona, pero caricaturizó excesivamente la imagen de la veinteañera y de la vieja esposa. Hanita Hallan puso casi toda la exuberancia de su físico al servicio de dos papeles secundarios. Wolf Harnisch no sacó todo el partido posible de su personaje del padre. No es posible pronunciarse aún sobre Rolf Morell, María Weeting y Ulrica von Zerboni, quienes tuvieron a su cargo tres papeles absolutamente inocuos.

Como director, Reinhold K. Olszewski no calzó los mismos puntos que como intérprete. Si bien utilizó, en un estilo de commedia dell'arte (para la aparición y desaparición de los personajes) el amplio biombo que le proporcionó la no demasiado inspirada escenografía de Dietrich Wolff, mantuvo excesiva e innecesariamente inmóviles a los intérpretes durante largos periodos del segundo acto. Creo, por otra parte, que era posible pulir algo más el irregular trabajo de Hanita Hallan en su personificación de Clarice, la *cocotte*, que siempre dio la impresión de un borrador de composición. El mejor aporte de Olszewski-director estuvo sin duda en Olszewski-actor y esa labor alcanzó para llenar todo el espectáculo y extraer del texto de Ustinov el mejor resultado.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de setiembre de 1963: 9).

Las sabihondas: ajuste, diversión y sutileza

Si la Comedia Nacional eligió mal su Andreiev, cabe en cambio reconocer que escogió adecuadamente su Molière. *Las sabihondas* (*Les femmes savantes*), que uno de sus elencos acaba de estrenar en Sala Verdi bajo la dirección de Eduardo Schinca, ha de ingresar sin duda a la serie de los mejores espectáculos brindados en sus dieciséis años de vida por el conjunto oficial.

El de *Las sabihondas* no es Molière tan rotundo y tan feroz en su comicidad como el que escribió *El misántropo*, *El avaro* o *El burgués gentilhombre*. No obstante, esa amortiguación de la agresividad, o por lo menos esa mayor

15 Véase la nota del 14 de setiembre de 1962, en *La Mañana*, recogida en este volumen.

sutileza en su dosificación, convierten a esta comedia en algo más cercano a la sensibilidad y a los gustos del espectador contemporáneo. Quizá *Las preciosas ridículas* (1659), primer ataque contra el esnobismo y la pedantería, y a la vez principal fuente de *Las sabihondas*, sea más molièresca que esta última obra; pero *Las sabihondas* es en sí misma un teatro precursor de otro estilo de comicidad, más rico en matices, más cargado de intenciones. Los pretextos satíricos que Molière tenía en 1672, frente a contemporáneos que reconocían el nombre y apellido de todos los destinatarios de sus burlas, han perdido vigencia o han cambiado de zona. (No obstante, cuando en la esc. II del acto III, Trisotin y Las sabihondas dialogan sobre peripatetismo, Epicuro, platonismo y corpúsculos, ya aparecen como adelantados de los e*snobs* que hoy se pasman con Marienbad, los tedios narrativos de Claude Simon o el *antiteatro total*). Lo que no ha perdido vigencia es la comicidad de las situaciones o la calculada progresión de los efectos.

Eduardo Schinca vio claramente en la pieza ese sentido más *moderno* de su calidad humorística, y supo sacarle un excelente partido. Si se compara este de ahora con otros Molière que se han visto en Montevideo, el ritmo puede parecer un poco lento. Sin prejuicio de reconocer que una mínima aceleración hubiera quizá beneficiado a la versión, es conveniente recordar que también hay una diferencia de ritmo entre otros textos de Molière y el de esta comedia. En estos días hice la prueba de leer seguidamente *El burgués gentilhombre* y *Las sabihondas*, y el simple texto de la primera de esas obras me exigió una velocidad de lectura mucho mayor que el de la segunda. Creo que eso puede ser un síntoma de los distintos ritmos naturales de ambas piezas. Al disminuir la velocidad, Schinca encontró tiempo y espacio para bordar en su puesta en escena algunos momentos excepcionales, que revelan una ductilidad profesional y una visión realmente creadora. Pocas veces se ha visto en un espectáculo nacional una escena tan inteligentemente construida, tan cuidadosa del detalle, la entonación y el gesto, tan armónicamente movida en su conjunto, y tan fiel al espíritu del texto, como la lectura del soneto de Trissotin. En toda la versión hay un sentido plástico del espectáculo (bien apuntalado por la escenografía de Carlos Menck Freire) y un enriquecimiento de las intenciones, que deben computarse como innegables méritos en la labor de Schinca.

Aunque son transparentes la diversión y la euforia de los actores, no todos ellos se adaptaron al personalísimo estilo de la puesta en escena. Rafael Salzano, por ejemplo, no se integró cabalmente con su personaje; Jaime Yavitz se pasó de moderno y habló con sus inflexiones de aquí y ahora. Pero el resto del elenco (si se descuenta algunos tropiezos de letra que seguramente habrán de desaparecer no bien el espectáculo complete su ajuste) funcionó con una precisión pocas veces vista en la Comedia Nacional. Horacio Preve, en el papel de Trissotin, y Elena Zuasti, en el de Belisa, realizan dos trabajos de composición que deben ser los mejores de

sus respectivas carreras. La estampa y la postura que logra Preve ya son en sí mismas de una gracia tan pujante que ofician como inmejorable introducción a las sublimes estupideces que empezará a soltar su impagable pedantería. Elena Zuasti, por su parte, consigue las más espontáneas carcajadas del público merced al intencionado condimento que llevan sus réplicas e insinuaciones. En su erizada Filaminta, tiene (y aprovecha) Estela Castro la oportunidad de oscilar entre la impavidez y la ferocidad. En papeles de menos lucimiento, pero igualmente defendidos, están muy bien Estela Medina, Jorge Triador (especialmente cuando expone el lado miedoso de su Crisalo), Nelly Antúnez y Wagner Mautone. Una mención final para la impecable traducción de Jacques Després, que representa una importante contribución para el logro de este dignísimo Molière.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de setiembre de 1963: 9).

Shakespeare y la Fierecilla, domados en alemán

Es evidente que existe un desencuentro entre el espíritu shakespiriano y la admiración que los alemanes sienten por Shakespeare. Las veces en que he visto a elencos germánicos interpretando alguna obra del clásico inglés me ha parecido que, justamente la fascinación que intérpretes y directores experimentan frente a ese creador excepcional, los inhibe en cierto modo para hallar un estilo propio y coherente.

Algo de eso había podido comprobarse, por ejemplo, en la pobre versión de *Noche de reyes* que en Teatro de Cámara de Alemania había brindado en su visita de 1961, con una concepción dramática indecisa y dispuesta a mezclar estilos y dimensiones. Ahora, en *La fierecilla domada*, que la misma compañía (por cierto, con una integración totalmente distinta a la de años anteriores) ha ofrecido en el Teatro del Círculo como tercer título de la actual temporada, el caso no es exactamente el mismo.

En la versión de Wolf Harnisch, la pieza ha sido despojada de todas sus sutilezas y de las muchas posibilidades que ofrece para una comicidad depurada y brillante. Harnisch optó por la brocha gorda, es cierto, pero (con la sola excepción del excelente Grumio que hace Rolf Morell) decidió asimismo cancelar toda posible deuda con la commedia dell'arte. Con decisión y sin prejuicios, intentó el milagro alemán de convertir a Shakespeare en Schaekspier. Y hay que confesar que, por lo menos parcialmente, tuvo éxito en la arriesgada mudanza.

Para disfrutar de esta *Fierecilla domada*, hay que olvidarse de Shakespeare. Es preferible imaginar que fue escrita por un oscuro autor alemán del siglo XVI, nacido por ejemplo en la Baja Baviera; por supuesto, un autor que, al igual que Shakespeare, también se hubiera inspirado en *I Suppositi* de Ludovico Ariosto, aunque convirtiendo el conflicto Petrucio-Catalina en

algo rotundamente germánico. Solo con ese cambio de actitud, solo mediante esa desmemorización de Shakespeare, es posible disfrutar plenamente de la puesta en escena creada por Harnisch. Sobre la versión de aquella *Noche de reyes* de 1961, esta *Fierecilla domada* tiene por lo menos la ventaja de su relativa coherencia, de su plebeyo dinamismo, de su ritmo estruendoso pero eficaz. Es cierto que a veces la brocha gorda se vuelve gordísima (como en la escena III del acto IV, donde una modista sustituye al sastre, y la gesticulación suplanta al humor), pero en general Harnisch encuentra un curioso nivel de armonía para la exageración que congestiona su estilo.

Dentro de esa agresiva y maciza manera de entender lo humorístico, cumplen brillantemente con su cometido Jüergen Wilke y Katharina Kutschera. El primero que (que aquí se reveló como un actor mucho más dúctil e inteligente de lo que pareció en el Marqués de Posa, de *"Don Carlos"*) hizo un atlético e invencible Petruchio que llenó prácticamente la escena; la Kutschera, por su parte, cumplió su mejor trabajo de la temporada y en una pintoresca gradación, marcó la evolución de su personaje desde la ferocidad inicial hasta la jocunda mansedumbre de la última escena. También debe mencionarse a Rolf Moreli en un divertido *arlechino a la italiana*, y a Reinhold K. Olszewski, quien agregó otra buena estampa a su serie de viejos con un Pedagogo al que brindó una miopía *hors-text*, convirtiéndole en el Ur-Magoo de ese disloque. El resto del elenco (con excepción de Manfred Schuster, Fritz Kost y Jorn Chr. Berhamann, quienes en mayor o menor grado desentonaron) se comportó con holgada solvencia. Poco inspirada la escenografía de Dietrich Wolf y francamente malos los trajes de Ulla Thiemann.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de setiembre de 1963: 9).

El mejor espectáculo del elenco alemán: una comedia de Christian Dietrich Grabbe

En su cuarto espectáculo, el Teatro de Cámara de Alemania (Die Deutschen Kammerspiele) ofreció en Teatro del Círculo una comedia del siglo XIX: *"Broma, sátira, ironía y significado profundo"* (*"Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung"*) de Christian Dietrich Grabbe (1801-1837), autor alemán que ha sido escasamente representado fuera de su país.

En su *Historia trágica de la literatura*, referida concretamente a las letras alemanas, Walter Muschg presenta a Grabbe como uno de los tantos ejemplos del aislamiento y la soledad de los escritores germánicos, esa agresiva secesión que provocara el suicidio de Kleist, Stifter y Trakl; la locura de Hölderlin, Nietzsche y Meyer; y la dipsomanía de Günther, Jean Paul, Hoffmann, Grillparzer y Keller. Grabbe perteneció a la zona alcohólica de ese asilamiento y vivió la mayor parte de sus agitados 36 años como un

inadaptado, como un rebelde con causa pero sin esperanza. Es bien ilustrativo que, como señala Modern, Grabbe se apoderara *"de los grandes héroes de la historia, pero no para endiosarlos o ennoblecerlos al servicio de la idea schilleriana, sino para mostrarlos, con recursos naturalistas, en toda su fuerza desorbitada o convulsiva"*. En la abundante producción trágica de Grabbe hubo influencias de Shakespeare del *Sturm und drang*, y la mayor paradoja de su figura literaria es que su nombre haya sobrevivido casi exclusivamente por la única comedia que escribió. *Broma, sátira, ironía y significado profundo*, aunque publicada en 1827, solo fue estrenada en 1907 (o sea setenta años después de la muerte del autor) en Munich, en una adaptación de Max Halbe.

Lo cierto es que esta *Broma, etc*. de Grabbe representa en 1963 una formidable sorpresa. Reinhold K. Olszewski, director del Teatro de Cámara de Alemania, no estuvo mal rumbeado cuando declaró a la prensa que esa comedia era *"el producto de un Ionesco del siglo XIX"*. Solo le faltó agregar, para que su anuncio fuese de estricta justicia, que esta pieza es inconmensurablemente más viva, más original y más brillante que cualquier Ionesco. La posible semejanza está, sin duda, en ciertos diálogos contradictorios, en los estribillos verbales, en la demolición del lugar común. Pero mientras el antiteatro de Ionesco aloja en sí mismo una *"retórica absurda"* que lo corroe y lo desmiente; mientras ese antiteatro, que ha sido llamado *metafísico*, parte del vacío y, después de trazar sus frívolos relámpagos, vuelve a ese mismo vacío y en él se empoza, la comedia de Grabbe, en cambio, parte de hechos muy concretos, de absurdos extraídos de su realísimo contorno, y en ese sentido lo veo más como precursor de Edward Albee que de Ionesco.

Broma, etc. arranca de una idea deliciosamente ingenua: el Diablo se escapa del infierno y se muere de frío en el verano terrestre. En estado de precadáver es transportado por tres naturalistas a la casa de barón, cuya sobrina es codiciada por incontables pretendientes. El Diablo enreda y pervierte la trama, pero en definitiva es vencido por un maestro borracho, quien, con el cebo de las Memorias de Casanova, lo atrae a una jaula y en ella lo encierra. Liddy, la sobrina del barón, se queda por fin con el más ridículo de sus galanes, y la abuela del Diablo, transformada en rojísima doncella, comparece para rescatar a su nieto infernal. En última instancia, aparece en escena el mismísimo Grabbe, solo para enfrentarse medrosamente con el público y huir despavorido.

Es imposible que esta u otra síntesis haga justicia a la comedia. Sus virtudes derivan sobre todo del brillo dialogístico, de la desenfrenada inventiva para las réplicas, de la ausencia absoluta de recetas (otra diferencia fundamental con el Ionesco de la *lógica ilógica*, los tics amnésicos, el acopio de sosías, el disparate monótono, etc.; Alain Bosquet reconoció 36 *recetas* solo en *La cantante calva*), del dinamismo satírico que demuestra cuando alude a personajes y rasgos literarios de su época. Por ejemplo: el Diablo usa como somnífero el *Mesías*, de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803),

verdadero monstruo sagrado de esos años. El Diablo se pregunta: *"En qué página había quedado? Ah, sí, en la página uno"*. Abre el libro e inmediatamente cae dormido. También es una delicia el monólogo de Rattengift, poeta en busca de inspiración que, en ausencia de la misma, se propone escribir algunos pensamientos sobre la falta de pensamientos. Toda la obra tiene un sentido muy teatral de la sorpresa, y hoy es posible explicarse el entusiasmo de Alfred Jarry (otro genio fugaz) que se deleitó vertiéndola al francés. Constituye una verdadera hazaña por parte de Grabbe haber conseguido integrar tantas escenas aparentemente sueltas y dislocadas, en un todo armónico, imaginativo y divertidísimo.

La versión brindada por Die Deutschen Kammerspiele significó el espectáculo más rico y más logrado de su actual repertorio. La adaptación y puesta en escena de Heinrich Koch apuntaló con inteligencia y constante sentido del humor el provocativo texto de Grabbe. En ese sentido, la cuádruple borrachera presidida por el Maestro es un alarde de precisión, de vitalidad y desgracia. Tanto la económica escenografía (Heinrich Koch y Dietrich Wolf) como los sonidos que comentan burlonamente la increíble acción, se integran perfectamente con los propósitos de Grabbe. En el rubro interpretación, el elenco brindó su más brillante trabajo de equipo, sin dejar prácticamente ningún flanco para la objeción crítica. Dentro de ese alto nivel es preciso sin embargo mencionar los estupendos trabajos de Reinhold K. Olszewski (como Maestro), Jüerguen Wilke (como Diablo), Peter Lieck (como Poeta) y Fritz Kost (como Mollfels, el ridículo enamorado). Este último actor, que también había participado en anteriores temporadas del Teatro de Cámara y que siempre nos pareció por debajo del nivel profesional del elenco, en la obra de Grabbe realizó sin embargo un trabajo esmeradamente matizado y compuesto. Cabe finalmente agradecer al elenco de Olszewski la revelación de esta pieza excelente, prácticamente desconocida en nuestro medio. ¿Habrá detectado algún elenco nacional sus formidables posibilidades de éxito?

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de setiembre de 1963: 9).

Con dos obras intrascendentes se despidió el elenco alemán

En función fuera de abono, el Teatro de Cámara de Alemania (Die Deutschen Kammerspiele) dio por concluida su temporada en el Teatro del Círculo con *Die Schule des Ehe* (*La escuela del matrimonio*), programa compuesto con dos piezas del francés André Roussin: *Une femme qui dit la vérité* y *Les glorieuses*. Este último espectáculo significó un pronunciado descenso en cuanto se refiere a calidad de textos. Después de Ustinov, Schiller, Shakespeare y Grabbe, la gastada frivolidad de Roussin sonó como

una nota en falso y, con toda justicia, un público que no había economizado sus *bravos* en las funciones anteriores, acogió con bastante frialdad las monótonas complicaciones de ese trajinado humorista de *boulevard*.

La primera comedia es, con todo, notoriamente superior a la segunda. Plantea el caso de Marcel y Jean, marido y amante respectivamente de una misma mujer, Nicole, quien deja al primero una carta en la que le comunica su abandono del hogar, *"porque ya no puede vivir en la mentira"*. El enfrentamiento de Marcel (quien solo ahora se desayuna de que su amigo es, o era, el amante de su mujer) con Jean (quien a su vez se entera de que Nicole tuvo, contemporáneamente con él, otros amantes) tiene por lo menos una posibilidad de aprovechamiento teatral, basada sobre todo en una situación chocante: mientras que el marido demuestra una amplia comprensión acerca del suceso, el amante en cambio asume las reacciones celosas que más de una *pochade* suele atribuir al marido traicionado. La carta de Nicole resulta, en última instancia, un viejo papel hallado por error.

La segunda comedia, en cambio, solo sirve para que Roussin arrastre, durante dos interminables actos, los peores y más fatigados recursos de su técnica para conquistar la risa. Escrita originalmente en verso, ha sido trasladada al alemán, también en verso, por Hans Weigel. En los primeros minutos, la rima presta alguna colaboración a la posible gracia, pero a medida que la obra avanza, pasa a constituirse en un terrible fijador del tedio. Pierre de Boisdeffre ha escrito que, en *Les glorieuses*, Roussin *"ofrece una digestión feliz a quienes van al teatro buscando el placer de un instante"*, pero si es preciso remitirse a esta prueba, hay que admitir que el martilleo de versos alejandrinos en alemán resulta sencillamente indigesto. La pieza, que cuenta bobamente los orígenes, las complicaciones anexas y los malentendidos, que un repentino éxito puede acarrearle a un comediógrafo, aspira constantemente al cinismo pero ni siquiera cumple esa vocación.

Wolf Harnisch dirigió correctamente ambas intrascendencias, pero su trabajo lució más en la primera, donde Jüergen Wilke (en el papel del marido) y Peter Lieck (en el del amante) mostraron otra vez su notable calidad de comediantes, enriqueciendo siempre el livianísimo texto con sugerencias y matices casi imperceptibles. En la segunda obra se lució Katharina Kutschera (como la suegra), estuvo bien Manfred Schuster (como el comediógrafo) y el resto del elenco dijo con sacrificado y profesionalísimo tesón los pálidos alejandrinos franco-germánicos.

Como balance final de esta temporada, cabe señalar que, pese al Roussin, esta ha sido la mejor de las tres visitas cumplidas hasta ahora por el Teatro de Cámara de Alemania; una mejoría que no solo abarca al repertorio (donde figuraron un notable Grabbe, un vibrante Schiller, un divertido Ustinov y un excesivamente germanizado Shakespeare), sino también al nivel general de la compañía. Actores como Reinhold K. Olszewski, Peter Lieck y Jüergen Wilke (indudablemente lo mejor del elenco), o actrices

como Katharina Utschera y aun Ulrike von Qerboni (esta última por su trabajo como la Reina, en *Don Carlos*), resisten airosamente la comparación con intérpretes europeos de primera línea. Parecería que el indeclinable esfuerzo de Reinhold K. Olszewski, fundador y director del conjunto, recién ahora está dando sus frutos. Enhorabuena.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de setiembre de 1963: 9).

Una modesta y meritoria versión de Arthur Miller

Un nuevo elenco denominado Teatro de la Tarde, presentó en el Palacio Salvo, bajo la dirección de Raquel Azar, el drama del autor norteamericano Arthur Miller, *Panorama desde el puente*.

Esta obra, que fuera anteriormente representada dos veces en Montevideo (por una compañía argentina que encabezaba López Lagar y por el elenco chileno de la Universidad de Concepción), sin llegar a constituir, dentro de la obra Miller, un logro tan evidentemente como *La muerte de un viajante* o *Las brujas de Salem*, presenta sin embargo un violento conflicto que la hace particularmente teatral: un estibador, Eddie Carbone, de origen italiano, oculta en su casa de Brooklyn a Marco y Rodolfo, parientes de su mujer Beatrice que han ingresado al país en forma irregular. En la casa vive también Katherine, una sobrina huérfana que los Carbone han recogido. Cuando Eddie advierte que entre la muchacha y el más joven de los inmigrantes se está creando una relación amorosa, siente que algo estalla en él. En realidad se trata de una atracción casi incestuosa hacia la sobrina, pero él trata de justificar sus violentas reacciones diciendo que el muchacho es un afeminado. Miller demuestra su coraje teatral al componer una escena oscura y casi brutal, en la que el estibador besa forzada y apasionadamente a su sobrina, y luego al joven inmigrante, nada más (según dice) que para demostrarle a Katherine que el muchacho no es normal. Pese a los esfuerzos de su esposa Beatrice, que ve con patética lucidez las raíces del conflicto; pese a los consejos de su abogado Alfieri, cuando Eddie ve que la unión de Katherine y Rodolfo tiende a consumarse, elige la solución más indigna (la delación) y con ella su propio derrumbe.

Por su violencia, que la hace tan teatral, esta pieza de Miller lleva en sí misma un riesgo constante. Si es mal vertida en escena, si los estallidos son nada más que gritos sin que se haga evidente el proceso interior que los provoca, la obra puede convertirse en un tremendo fiasco. Miller se basa indudablemente en modelos temáticos y colisiones temperamentales proporcionadas por la rica veta de la tragedia griega, pero antes de llegar a Brooklyn esa tragedia griega ha pasado por Freud, MacCarthy y la oficina de Inmigración norteamericana.

La versión brindada por Teatro de la Tarde representó en cierto modo una sorpresa. El elenco está integrado por varios elementos provenientes

del radioteatro, o de un teatro crudamente comercial. Por lo tanto, era de temer que las respectivas modalidades adquiridas en esos medios, pesaron excesivamente en el espectáculo e incluso lo malograran, ya que la pieza de Miller precisa, para su mejor logro, una rara mezcla de intensidad y contención que no es fácil de alcanzar.

Hay que reconocer, sin embargo, que este *Panorama desde el puente*, dirigido por Raquel Azar, es un espectáculo construido con dedicación y con seriedad. Por supuesto, no está exento de defectos (algún parlamento excesivamente recitado, dicción algo entreverada de algún intérprete, letra no totalmente aprendida) pero en definitiva son aproximadamente los mismos que a veces se señalan en elencos (desde la Comisión Nacional hasta el teatro independiente) con una prolongada experiencia de teatro artísticamente válido. De todos modos, me parece importante destacar este evidente y meritorio esfuerzo (que seguramente ha de incluir más sacrificio que recompensa material) por hacer buen teatro, a cargo de gente que se ha formado profesionalmente en otras zonas.

La dirección de Raquel Azar no se lanzó —y creo que con buen tino— a grandes invenciones. Pareció obvio que su más claro objetivo era conseguir una corrección general en la interpretación y en el movimiento de los actores. Logró en buena parte ese propósito. Mora Galián le infundió a su Beatrice una comunicativa naturalidad, una sincera preocupación por la tormenta familiar que empieza a envolverla. Juan Casanovas (Eddie) empezó muy borroso de letra, pero poco a poco se fue afirmando en su personaje y llegó a estar convincente en las crudas escenas que son la clave de la obra. Raquel Cartagena estuvo menos suelta de movimientos que los anteriores, e hizo una Katherine tal vez excesivamente aniñada, pero de todos modos no desentonó y salvó con decoro sus enfrentamientos en Eddie y Rodolfo. Walter Di Leva, en el papel de este último, si bien se correspondió físicamente con el personaje, dijo los parlamentos con exceso de nervios y velocidad. En un papel menos importante, José Somoza consiguió la parquedad y la máscara primitiva e implacable que exige el mayor de los inmigrantes. Lalo Gómez recitó demasiado los comentarios marginales del abogado Alfieri, pero mejoró bastante en la escena de la prisión.

Es indudable que en la versión falta cierto vuelo, ese poderoso hálito trágico al que el texto de Miller parece invitar constantemente, pero en las condiciones en que el espectáculo estuvo montado, no parece justo poner el acento en ese reproche. De haber intentado dar ese mayor impulso puede darse por descontado que Raquel Azar habría fracasado en el intento, ya que, pese a su buena voluntad y al cariño con que todos han encarado la empresa, el elenco aún no parece maduro para una interpretación tan ambiciosa. Así como está, en su tono menor de corrección y comunicabilidad, es un espectáculo modesto y digno que (esto me parece lo más importante) no traiciona a Miller. La escenografía de Yenia Dumnova es tan esquemática

como reclama el autor, y sobre todo tiene la virtud de facilitar el complicado tránsito de actores. La luces de Julio Mato se encendieron a veces a destiempo, pero ello debe atribuirse a los desajustes infaltables en cualquier estreno.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de setiembre de 1963: 9).

Medianoche con Diana Torrieri

Como uno de los actos más destacados del Mes de la Cultura Italiana en el Uruguay, en la madrugada de ayer la excelente actriz italiana Diana Torrieri, dedicó a la gente de teatro montevideana un recital que tuvo lugar en el hotel Columbia.

Desde el comienzo, la actriz supo otorgarle al acto una adecuada atmósfera de *reunión entre amigos*, señalando que Montevideo era para ella su segunda ciudad (la primera es Roma, por supuesto), ya que el azar había querido que aquí se produjeran algunos hechos importantes de su vida y de su carrera. Visiblemente emocionada, terminó su introducción con estas palabras: *"Les agradezco que hayan hecho que me sintiera viva"*.

En tres partes dividió la Torrieri su recital. En la primera dijo, con particular amenidad, *La signorina Felicita*, un poema de Guido Gozzano (1883-1916), cuyos valores parecen más narrativos que poéticos.

Luego, en el *Canto notturno di un pastore errante dell' Asia*, de Leopardi, (poema considerado por Giordani como la *"cumbre de la posible perfección"*), encontró un campo más propicio para el empleo riquísimo y dramático de su notable voz. En la segunda parte, testimonió su admiración por Emily Dickinson (considera a esta escritora como el más grande valor poético americano del siglo XIX), con una selección de sus poemas, efectuada por Sergio Miniussi, teniendo en cuenta el tema central de la muerte.

Por último, representó (más que un recitado, fue una dramatización), un acto del mismo Miniussi, *Emily Brontë*, en el que el autor italiano da una patética y tensa versión de la autora de *Cumbres borrascosas*. En la personificación de ambas Emilias, la actriz se deleitó (la voz se adecuó admirablemente a cada estampa física), en la composición y el rescate de esos conmovedores fantasmas del pasado.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de setiembre de 1963: 9).

Dos estilos posibles pero contradictorios en el *Jorge Dandin* de teatro del pueblo

De toda producción de Molière, *Jorge Dandin* debe ser, por varias razones, uno de los textos más riesgosos y difíciles de verter para un director teatral. Por una parte, no es de las comedias más brillantes o divertidas de Molière; por otra, ofrece dos posibilidades de interpretación, que

aisladamente no funcionan en forma ideal y además son casi contradictorias. La pieza es, como se sabe, la historia (entre ridícula y desgraciada) de un matrimonio de conveniencias. El burgués Dandin se casa con Angélica, perteneciente a la nobleza; los padres de la muchacha, que impusieron a esta la boda como un medio de extraerle dinero al burgués, desprecian profundamente a Dandin y le hacen sentir ese desprecio. Angélica, por su parte, no quiere ni respeta a su marido, y coquetea con el primer Clitandro que se le pone a tiro. Los diálogos no son un prodigio de comicidad, además, tiene su dosis de masoquismo la actitud de ese marido que no escatima esfuerzos para aclarar y demostrar se flamante condición de cornudo.

Dandin no es un precursor de los maridos, engañados pero campantes, que varios siglos después trairían a escena un Feydeau o un Roussin. Por el contrario, Dandin está lleno de amargura, de odio vergonzante, de agresivo arrepentimiento. Durante toda la obra, trata de documentar ante sus suegros al adulterio de su mujer, pero su propósito es sobre todo de venganza, como si quisiera que el deshonor cayera implacable sobre esa pareja de codiciosos que le han quitado su dinero a cambio de un mezquino presente que solo incluye mofa, desamor y bochorno. Entre *La jalousie du barbouille* (farsa que Molière estrenara en 1660 y que constituye un primer borrador sobre el mismo tema) y el *George Dandin* que fuera estrenado en 1668, hay un acontecimiento importante en la vida del autor: su casamiento con Armande Béjart, según unos la hija y según otros la hermana menor de Madelaine Béjart, socia y amante de Molière. Justificados o no (uno de los investigadores recientes, Jacques Scherer, defiende calurosamente la fidelidad conyugal de Armande), parece que los celos de Molière con respecto a su joven esposa tuvieron por lo menos amplia difusión. Es seguramente en ese malestar y esa desconfianza que tienen su origen los perfiles sombríos y resecos, pero escasamente cómicos, de ese *"marido confundido"* (así se subtitula la pieza) que es Jorge Dandin.

Ruben Yáñez vio en la comedia sus dos posibilidades de interpretación: la ligereza y picardía, a la manera de la commedia dell'arte, en todo el aparato escénico que rodea el engaño, y también la imagen posible y oscuramente dramática de un Jorge Dandin, lúcido pero mezquino, tenaz pero resentido, que busca condenar a su mujer con su propia vergüenza. Separadamente, ambas posibilidades pueden funcionar sobre un escenario. No me parece, en cambio, que puedan funcionar juntas. Para que la atlética movilidad de la commedia dell'arte, tuviera sentido, Jorge Dandin debería ser transformado en un cornudo más ridículo que amargo, más bobo que resentido, más fatuo que reseco. Por el contrario, para que el protagonista hubiera realmente funcionado en la grisácea y enfermiza personalidad que Yáñez le otorga, debería haber crecido teatralmente en un alrededor menos nervioso y saltado, menos picoteado e inquieto, o sea más cercano a la comedia de contenido que a la pantomima farsesca.

No obstante, aun considerado separadamente esos dos estilos, virtualmente contradictorios, que se cruzaron en escena, cabe señalar que el elenco no siempre respondió a los propósitos del director. Fue muy meritorio el trabajo de Omar Grasso, que hizo denodados esfuerzos por dar la versión áspera, desabrida y enjuta, del Jorge Dandin concebido por Yáñez. El intento se quedó, sin embargo, a mitad de camino, en parte debido a que el actor no pudo con tanta responsabilidad, y en parte debido también a que la farra general que tenía lugar en la escena no engranaba con su imagen encorvada y sombría. Leonor Álvarez Montero tuvo algunos tropiezos en la letras (salvo en la escena del balcón, acto III) no pareció encontrarse cómoda en el personaje de Angélica. Tuvo cierta gracia Gustavo A. Castro (señor Sotenville), aunque al final su ampulosa gesticulación se volvió monótona. Miriam Ocampo (señora de Sotenville) desperdició totalmente uno de los pocos personajes jugosos de esta comedia. Víctor Ibáñez compuso un Clitandro de buena presencia pero borrosa dicción. Los mejores fueron, evidentemente, Marta Bórbida (Claudina) y Ruben Torres (Lubin), los únicos que demostraron tener un sentido plástico de sus incesantes movimientos. La primera hizo una vivaz criadita de comunicativa simpatía, y el segundo inventó un impagable estilo, compungido y palpador, para su Lubin.

Con todo, las *vedettes* de un espectáculo tan desparejo fueron la estupenda escenografía de Carlos Carvalho (que con este trabajo y el de *El vals de los perros* se afirma como uno de los más inspirados escenógrafos de nuestro medio) y la iluminación de Ruben Yáñez, que otorgó a veces a los decorados de Carvalho el aspecto de un viejo grabado de Lepautre.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de setiembre de 1963: 9).

Buena dirección y novato elenco en extraña obra póstuma de Arlt

Quizá por haber llegado al teatro sin una sólida cultura dramática, Roberto Arlt (que entre 1926 y 1932 había publicado cuatro novelas) pudo moverse en el nuevo género con entera libertad y sin prejuicios retóricos. Siempre que le convino, usó la farsa, o el grotesco, o la exageración folletinesca, pero nunca tuvo inconveniente en dejar esos recursos a mitad de camino y encontrar para algunas de sus obras una salida inmediata y creíble. Ese conglomerado de intenciones y de medios, otorgó al teatro de Arlt un sesgo espectacular y semifantasmal que camufló a veces sus audaces y comprometidas conexiones con la realidad. Pero esa realidad estuvo siempre presente, y a menudo, por debajo de los agresivos desarrollos farsescos de este precursor rioplatense del teatro del absurdo, fue posible reconocer una corriente y una intención definitivamente realistas.

En *El desierto entra a la ciudad* (obra estrenada el jueves por Nuevo Teatro Circular, bajo la dirección de Alfredo de la Peña) están presentes los

principales rasgos del teatro de Arlt: cierta anárquica concepción de la vida y de la sociedad, la pujante audacia de los recursos escénicos, un ingenuo y saludable asco por la fauna de los poderosos, el violento patetismo de algunas situaciones. La pieza tiene, no obstante, la desventaja de ser un producto artísticamente incompleto. Si bien Arlt dejó terminado el borrador de la pieza y se lo dio a leer a Leónidas Barletta, sus biógrafos (Raúl Larra, Nira Etchenique) coinciden en afirmar que Barletta le había aconsejado cambiar el final y que Arlt estaba estudiando esa posibilidad cuando murió repentinamente en julio de 1942. El último acto es, sin duda, el más flojo; pero, además, es obvio que a la obra le falta un decisivo pulido [como a otras][16] piezas dramáticas de Arlt. Así y todo, la historia de César, con su despiadada truculencia, con su intermitente brillo, tiene pasajes de formidable efecto. César, un poderoso a quien todos adulan y temen, debe enfrentar, en medio de una orgía, a un vagabundo que trae consigo un paquete. En tono de burla, los invitados expresan su sospecha de que el paquete oculte una bomba, pero en definitiva resultan defraudados, ya que el envoltorio solo contiene una criaturita muerta. El vagabundo explica que se trata de su hijo y que no tiene cómo ni dónde enterrarlo. (Arlt sostenía que había incluido esa escena nada más que para hacer abortar a las señoras, pero las espectadoras de 1963, por lo menos las que han sobrevivido a Beckett, ya no corren semejante riesgo). Ante esa imagen macabra. César sufre un colapso y decide llevar una vida ascética en el desierto. Tal decisión desata traiciones, hipocresías, burlas, agresiones, César oscila entre el misticismo y la alucinación, entre la santidad y la locura.

Una de las señales más claras acerca del carácter inacabable de la pieza, es que cada escena funciona bien, y a veces de manera notable, si se la toma por separado. Lo que queda confuso es el sentido integral de la obra, ya que Arlt cruza y entrecruza demasiadas burlas y profesiones de fe. A menudo construye una truculencia, como el episodio de Astrólogo) o una justificación (como las palabras del tío sacerdote), pero en seguida las derrumba, empleando un sarcasmo que suele no funcionar a la perfección y no siempre está dramáticamente justificado. Aun con estas salvedades, es preciso señalar que la reunión de los familiares en el segundo acto tiene un diálogo picado y bien condimentado de humor; es el momento de la obra que está más cerca de la mejor intuición dramática de Arlt.

Alfredo de la Peña, antiguo conocedor y gustador del teatro de Arlt (hace varios años dirigió y protagonizó *Saverio el cruel* y, posteriormente, *300 millones*), empleó su admiración y su oficio para entender primero, y luego transmitir, un texto que incluye vastas zonas de oscuridad. Su concepción general de la pieza es impecable. Más aun: puede adivinarse que, con un elenco fogueado. De la Peña hubiera conseguido el mejor de sus tres Arlt.

16 El original está empastelado. Suponemos que falta lo que se agrega entre paréntesis rectos.

Pero si bien él, como director, está hoy notoriamente más maduro y es seguramente más dúctil que cuando dirigió *Saverio el cruel* o *300 millones*, esta vez no pudo contar con un elenco que respondiera totalmente a su versión ideal de la obra. Reconozco que esta exige una abundancia de actores duchos y competentes que no es fácil conseguir en un conjunto montevideano. Pero en el caso concreto de Nuevo Teatro Circular, la dificultad se vio acrecentada debido a que los intérpretes congregados en esta ocasión son en su mayor parte excesivamente jóvenes y sin trajín escénico, con un novateria que aún está demasiado a la vista. Así, en una escena como la de la orgía del primer acto, si bien era transparente el adecuado planteo escénico de de la Peña, fue no menos visible que en los intérpretes faltaba soltura de movimientos y naturalidad de dicción, o sea la imprescindible comodidad en el propio oficio que permite comprometerse en la composición de un personaje.

Esto no significa, de ningún modo, que el promedio del espectáculo sea bajo. Por el contrario, creo que es una versión recomendable, y me parece acertado que, aun con esos inconvenientes a la vista, de la Peña se haya atrevido a presentar un autor tan poco comercial pero tan provocativo como Arlt. El más claro mérito de la labor de de la Peña es haber conseguido que su bisoño elenco se comportara con corrección, sin baches gratuitos, sin pifias de texto. Lo que podía conseguirse, fue conseguido. En el primero y en el último acto, por ejemplo, hay pasajes que, de haber sido trasladados a escena sin sensibilidad, habrían caído estrepitosamente en el ridículo. Tales caídas fueron cuidadosamente evitadas por de la Peña, quien demostró tener clara conciencia de sus circunstanciales limitaciones. En el segundo acto, en cambio fue bien usufructuada la posibilidad *circular* que daba la mesa de deliberaciones. En esa instancia, con un texto más ágil, más cercano a la naturalidad coloquial y mejor condimentado de humor, el director se arriesgó a permitir un juego más intencionado de los actores, y estos respondieron aceptablemente. En realidad, fue el único momento en que el trabajo del elenco siguió una línea paralela con la puesta vislumbrada por de la Peña. En un cuadro de intérpretes que fue parejo en sus méritos y en sus limitaciones, no corresponde subrayar ningún nombre en especial.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de setiembre de 1963: 27).

Superficial enfoque de la venalidad en hábil comedia de autor brasileño

Abilio Pereira de Almeida es probablemente, en el nuevo teatro brasileño, el autor que ha conseguido los mayores éxitos de boletería. En 1948 fundó el Teatro Brasileiro de Comedia (TBC) y durante muchos años fue el dramaturgo oficial de ese elenco. En el ambiente teatral brasileño es sabido que cuando una compañía está al borde del colapso financiero siempre tiene

a mano una posibilidad de salvarse: dar una obra de Pereira de Almeida. La abundante producción de este autor (que en varias ocasiones ha recibido premios oficiales) incluye títulos como *Pit-paf*, *A mulher do próximo* (sobre el tema del adulterio), *Paiol velho* (esta pieza, considerada lo mejor de Pereira de Almeida, trata sobre la decadencia de la aristocracia rural), *Santa Marta Fabril S.A.* (notablemente representada hace algunos años en Montevideo, por Casilda Becker y Ziembinsky), *Moral em concordata* (sobre el éxito de los prevaricadores), *O comício* (retrato de un demagogo), *Rua São Luiz 27, 8º*, y *Aló, 36-5499* (que con el título *Deliciosamente amoral* hace largos meses que figura en las carteleras de Buenos Aires). Sábato Magaldi ha señalado que Pereira no es un verdadero dramaturgo, sino un periodista dramático, agregando:

"Detrás de un supuesto coraje en la denuncia de los errores sociales […] permanece irreductible el moralismo burgués, que ve en la evocación nostálgica del pasado el remedio para los desmanes del presente. Pereira de Almeida exhibe, frente a la burguesía, los desvíos éticos a que esta se deja arrastrar, a fin de que, enmendándose, se robustezca y no pierda su solidez. Quién sabe si no es este el secreto de su verdadera identidad con el público que paga por verlo".

En pesos moneda nacional, la obra que acaba de estrenar Teatro Circular de Montevideo, bajo la dirección de Raúl Bogliaccini, aparece en buena parte confirmado el diagnóstico de Magaldi. Pereira de Almeida toma como tema central de su pieza la venalidad del funcionariado público, concentrándolo en la figura opaca y a la vez conmovedora de Guimarães, el empleado que hace méritos y descubre fraudes, y sin embargo (o mejor, a causa de eso) es postergado en los ascensos y considerado un estúpido por sus compañeros y también por su esposa. La obra es atravesada por una mansa corriente de cinismo, ya que (al igual que en *Moral em concordata*) el autor viene a decir que en la organización social de su país no hay lugar para la honestidad administrativa. El error, o acaso la deliberada limitación de ese planteo, viene de que Pereira de Almeida traza un círculo aislante alrededor de ese brote de venalidad, como si las posibilidades de salvación o de derrumbe estuvieran exclusivamente en las pobres y rutinarias manos del oficinista. Nótese que en la obra los verdaderos compradores de conciencias son apenas entes fantasmales, solo precisamente representados por Gervasio, un mediador que también es funcionario, o sea que reside asimismo dentro del círculo. Ese falso planteo del conflicto, que de un plumazo elimina las hondas raíces de una culpa para concentrarla en sus brotes secundarias, está mucho más cerca de la seudorrebeldía del español Antonio Paso que de los mejores nombres (Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarneri, Dias Gomes) del actual teatro brasileño.

No obstante, si bien en la pieza estrenada por Teatro Circular falta la palanca de sinceridad capaz de levantar el tema a la altura de su importancia, es en cambio innegable el oficio que revela el autor para el armado dramático.

Pereira de Almeida tuvo la habilidad de arrancar el conflicto del ámbito oficinesco, trasladándolo a la zona del hogar, donde la tentación de la coima se entremezcla con otros problemas mayores y menores: la imposibilidad de la esposa para tener hijos, el largo noviazgo de la hermana, las peleas de los vecinos, los pequeños robos de la sirvienta. El autor gradúa con tino el desarrollo del conflicto familiar y de esa forma tiende un cómodo manto de discreción sobre el verdadero problema. No importa que uno de los personajes diga al pasar: *"La consigna es ser deshonesto"*. En la suma de directas e indirectas que componen el sentido final, aquel cinismo tiene la misma importancia que cierto comentario que la esposa del funcionario dirige a la sirvienta analfabeta: *"No precisa que sepas leer: son fotonovelas"*. En esa concepción deliberadamente superficial, la obra tiene buenos enfrentamientos dramáticos, especialmente entre Guimarãens, Flora (la esposa) y Alba (la hermana), y sobre todo ofrece una buena oportunidad para la composición dramática del protagonista. El artificio taquillero de la pieza queda sin embargo al descubierto en la abusiva cantidad de refranes que invaden (y congelan) todo diálogo, como un modo externo y hasta mecánico de cumplir con la voz del pueblo. Pero no cumple, ya que se trata de una voz impostada.

La dirección de Raúl Bogliaccini (de El Galpón) atenuó ciertos localismos de la pieza, puso el acento en dos pretextos más rescatables y a la vez más trasladables a nuestro ambiente, y en general consiguió un correcto trabajo de los intérpretes. En el primer acto hubo probablemente un exceso de gritos y estallidos (a esa altura no justificados por la trama), pero a partir del segundo todos parecieron actuar con más tranquilidad y el espectador fue literalmente introducido en los problemas y problemitas de ese hogar tan implacablemente promedial. Demasiado rígido al principio, Víctor Perlo (Guimarãens) fue mejorando sensiblemente hasta dar un sentido retrato (un poco en la cuerda del Renato Rascel de *Il capoto*) del deslustrado oficinista que se empecina en su honradez y que es directo hasta para emborracharse. Su actuación del tercer acto fue seguramente el punto más alto del espectáculo. María Teresa Villanueva (Flora) tuvo a su cargo el papel más arduo y antipático. Sea atribuido a su propia nerviosidad, o a instrucciones de la dirección, lo cierto es que en el primer acto estuvo demasiado violenta; hizo en cambio muy bien su difícil escena del segundo, especialmente el intento de reconciliación con la cuñada. Adela Gleijer (Alba) sacó buen partido de su estupenda naturalidad, que le fue particularmente útil en las contraescenas de la celebración del cumpleaños. Ana Becsky (Cata) hizo una impagable sirvienta que, como caricatura aislada, fue muy divertida, pero que desentonó un poco con el tono general de la puesta. Sin llegar a quebrantar la armonía del conjunto, el trabajo de Walter Reyno (Gervasio) fue el menos ajustado; no encontró el tono adecuado para las ingratas interrupciones al virtual monólogo de Guimarãens, en el último acto. En su descargo, cabe señalar que tuvo a su cargo el texto menos

rico, el más apabullado por refranes. Mostró un buen sentido "circular" la sucinta escenografía de Osvaldo Reyno.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de setiembre de 1963: 9).

Pina Criscuolo: lección de teatro en cuatro monólogos

Los recitales de Pina Criscuolo se han convertido en una de las mejores tradiciones de nuestra vida teatral. El monólogo, ese género tan arduo y tan expuesto, pero a la vez tan tentador, que ha pasado a ser un especialidad de las actrices italianas (Montevideo conoce también el estilo de Diana Torrieri y de Paola Borboni), tiene en Pina Criscuolo una intérprete ideal. La actriz, que generalmente elige muy bien los textos, otorga a cada personaje una formidable y carnal verosimilitud, que siempre es única, incanjeable. Es probable que sea un caso de divismo, pero de todos modos sería divismo del mejor, ese que en última instancia se justifica a sí mismo por su capacidad de recreación. No es una actriz de una sola cuerda, capaz de decir distintos textos en diversos tonos. Se trata más bien de alguien que se olvida de sí misma cada vez que se introduce en una criatura de ficción. No es Pina recitando *Emilia in guerra e un pace*; es Emilia, simplemente. Y eso deja de ser divismo, para transformarse en una lección de teatro.

En su espectáculo del lunes, en el teatro del Palacio Salvo, Pina Criscuolo interpretó cuatro monólogos (*La bottiglia d'acqua minerale*, de Riccardo Bacchelli; *Emilia in guerra e in pace*, de Aldo Nicolaj; *Inaugurazione*, de Rosso di San Secondo; *Sola in casa*, de Dino Buzzati) y leyó algunos fragmentos de Gabriele D'Annunzio, con la colaboración de Beatriz Pereda. Sin perjuicio de reconocer cuánto mejor suena D'Annuzio en su texto original que en la reciente versión española de *La cittá morta* (en italiano, D'Annunzio tiene por lo menos un brillo verbal que cubre discretamente su falta de contenido), dicha lectura fue la parte más floja y prescindible del espectáculo. Pero sería injusto achacar a Pina, o a su joven colaboradora, la obligatoria cuota de homenaje en este larguísimo año conmemorativo.

Los cuatro monólogos fueron otras tantas creaciones. Son cuatro retratos tan dispares, que permitieron a la actriz una amplísima exhibición de sus recursos. En *La bottiglia d'acqua minerale* sacó un estupendo partido de sus frases en francés, a las que dio un orgiástico sentido de esnobismo sibarita. *Emilia in guerra e in pace* fue una sostenida diversión, su concretísima imagen de la veterana ramera que reclama jubilación para su ya fatigado dinamismo, tuvo una carnalidad que de tan agresiva lindaba ya con la inocencia. En *Sola in casa* hizo casi palpable la presencia invisible del visitante que viene a matar a la vieja adivina.

En *Inaugurazione*, de Rosso di San Secondo, la situación es un hallazgo. Junto a un busto de un célebre escritor, recién inaugurado, comparece la viuda, una vieja bastante loca que dice sin embargo suculentas verdades.

Aunque escasamente representado fuera de Italia, Rosso di San Secondo (nacido en 1888), con sus comedias *"esquemáticas y lineales"* (*La bella addormentata*, *La scala*, *Tra vestiti che ballano*) tuvo su momento de resonancia. Estuvo muy vinculado a Pirandello y la crítica ha señalado una excesiva influencia de este sobre su obra. El monólogo *Inaugurazione* deja varios cabos sueltos (la enajenación de la esposa, la amante transfigurada en personaje literario, la obra que abarca varios géneros, etc.) que permiten sospechar que Rosso di San Secondo haya utilizado, como bastante malevolencia, la personalidad del célebre dramaturgo para la construcción de esta viñeta. No obstante, la utilización despiadada de lo real —que la viuda reprocha al busto— fue un rasgo más propio de Rosso que de Pirandello. Autobiográfico o insidioso, lo cierto es que el monólogo está construido con gran habilidad y cuidadosa dosificación de efectos, que incluye alguna frase de antología como: *"Bah, eres inmortal, pero estás muerto"*. En el personaje más arduo de todo el espectáculo, Pina Criscuolo compuso con verdadera delectación el retrato de la vieja viuda, haciéndola oscilar entre el oído y la fascinación, entre la castigada lucidez y una locura pícara, entre el deseo retroactivo de venganza y la inevitable nostalgia del ser querido. Fue el momento más creador en una noche excepcional.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de setiembre de 1963: 8).

La Mandrágora, en una equilibrada versión de Larreta

En su aspecto más externo y superficial, *La Mandrágora* (comedia en cinco actos, de Nicolás Maquiavelo, estrenada el viernes en el Odeón por el Teatro de la Ciudad de Montevideo bajo la dirección de Antonio Larreta) es simplemente uno de los más antiguos ejercicios teatrales sobre el tema del marido engañado, que antes había tentado a Plauto y que después sería sucesivamente abordado por Lope de Rueda, Molière, Brunswick, Caragiale, Pirandello, Valle Inclán, y tantos otros. Pero, curiosamente, las implicaciones del tema son en Maquiavelo mucho más complejas que en la mayoría de sus sucesores. Es evidente que, por debajo de la tradicional mofa del cornudo, corre en la pieza un marcado desencanto sobre la religión y sus mecanismos terrestres. Para encontrar esa extraña mezcla de religión y adulterio habría que retroceder precisamente hasta Plauto, que en su *Anfitrión* hizo descender a Júpiter de su Olimpo para que disfrutara de la dulce compañía de la virtuosa Alcmena.

En sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Maquiavelo menciona tres motivos para adoptar la religión como fundamento del estado, y en el tercero dice que *"hay empresas dificultosas, peligrosas, aun contrarias a la disposición natural de los pueblos, y, sin embargo, necesarias para su prosperidad, a las que no es posible decidirlos más que mostrándoles que están prescriptas por la religión, o que, al menos, se harán bajo sus auspicios"*. *La*

Mandrágora es aproximadamente una aplicación caricaturesca de ese texto que Maquiavelo había escrito pocos años antes. El viejo, tonto, infecundo y docto Messer Nicia Calfucci tiene una mujer joven y hermosa, Madonna Lucrecia, de honestidad inexpugnable, que es codiciada por el joven y ardiente Callimaco. Para que este último logro sus propósitos, el intrigante Ligurio emplea dos recursos: la mandrágora y la religión. La primera es una falsa poción a la que se atribuye el milagro de hacer fecunda a toda mujer; la segunda es en cierto modo la actualización del Júpiter plautiano. Tanto para el aquiescente y ridículo Messer Nicia, como para virtuosa Madonna Lucrecia, el fogoso Callimaco, que penetra en el lecho conyugal de esta última, es algo así como la religión en persona, es el instrumento de la divinidad que hará posible el arribo de una nueva criatura de Dios. Por supuesto, ni para Callimaco ni para Ligurio rige ese sentido, pero tampoco rige para el fraile Timoteo, a quien el autor hace destinatario de su resentimiento contra la iglesia. Mediante un estímulo contante y sonante, Fray Timoteo colabora activamente en el engaño. Glosando el fragmento antes transcrito de los *Discursos*, podría decirse que el fraile convence a Madonna Lucrecia de que el proyectado adulterio *"está prescrito por la religión o que, al menos, se hará bajo sus auspicios"*. Pero, después que el adulterio se consuma, y para dejar bien establecido que el fraile ha actuado con perfecto conocimiento de causa, Maquiavelo hace que Timoteo salga al encuentro matinal de una Madonna Lucrecia transformada y le diga la frase más sintética y más sensacional de la comedia: *"Buen provecho, Madonna Lucrecia"*.

Justamente por moverse en dos niveles (la burla del cornudo y el ataque a la religión), la pieza es más espinosa de lo que parece a primera vista. Francis Bacon expresó hace tres siglos y medio (en *El progreso del saber*) su reconocimiento a Maquiavelo por haber escrito *"lo que los hombres hacen y no lo que deberían hacer"*. En *La Mandrágora*, sin embargo, Maquiavelo aparece como un moralista; un poco retorcido tal vez, pero moralista al fin. Cuando deja constancia de algo que los hombres hacen, está implícitamente estableciendo aquello otro que los hombres *deberían hacer*. Durante siglos la Iglesia se ha sentido agraviada por el ataque frontal que significó *La Mandrágora*. Sin embargo, un juicio objetivo podría hoy establecer que si la Iglesia sale maltrecha de la obra de Maquiavelo, no es justamente en su doctrina sino en sus ocasionales desvíos de la misma. El propio Maquiavelo da la pista para esta interpretación con el texto de uno de sus *Pensieri* (I, 4): *"Así como la observancia del culto divino es causa de la grandeza de los estados, el desprecio del mismo es causa de su ruina"*.

En declaraciones previas al estreno (ver *Marcha*, viernes 27 [de setiembre 1963]), el director Antonio Larreta dedicó a *La Mandrágora* una frase reveladora: *"La conclusión moral queda relegada frente al puro juego de la inteligencia"*. Aclaro que no me parece reveladora sobre la obra (sobre esta opino exactamente lo contrario: el puro juego de la inteligencia queda relegado

frente a la conclusión moral) sino sobre la puesta en escena. Si antes señalé que en la obra había dos niveles de peripecia, ahora habría que anotar que en ella hay también dos posibilidades obvias de interpretación, ambas igualmente tentadoras: una (en la cual, extrañamente, aparece el moralista) que pusiera el acento en lo obsceno, en lo picante, y otra (en la cual, razonablemente, asoma el refinado intelectual que había en Maquiavelo) que acentuara la hábil especulación con las situaciones teatrales. Personalmente, creo que la primera de esas posibilidades es (si bien la más peligrosa) la más vital y en última instancia la más fiel al lenguaje y a la intención de la pieza; admito, sin embargo, que frente a un texto tan declaradamente licencioso, y sobre todo previendo la reacción de una mojigatería doméstica que no perdona ni siquiera a los clásicos, Larreta se haya decidido por el puro juego de la inteligencia. Ahora bien, esa elección ha aminorado la eficiencia más directa, y acaso más legítima de la obra. Ello pudo advertirse especialmente en las primeras escenas, que tuvieron una excesiva levedad de (casi bailados) movimientos, pero también estuvo presente en el tono general de la puesta, que por momentos fue más afrancesada que italianizante. Claro que, dentro del anunciado propósito de juego, la versión de Larreta marchó sobre rieles. Algunos contados tropiezos de dicción, o un apunte demasiado audible, no llegaron a empañar un espectáculo que se distinguió por la matemática precisión en el tránsito de actores, la madura competencia del elenco, la buena resonancia de la traducción, la hermosa escenografía de Capozzoli, el divertido vestuario de Caballero, la aceptable música de Jorge Mara, la redonda utilería de Alicia Behrens. La dirección de Larreta se hizo notar especialmente en el ajustado trabajo de los actores, que a esta altura ya evidencian un elogiable sentido de equipo y un buen nivel profesional. Con todo, cabe destacar el trabajo excepcional de Juan Carlos Carrasco (con un traje impagable que le otorga un aspecto de sota de oros jubilada), seguramente el mejor de su carrera, y de Claudio Solari, particularmente en el monólogo con oraciones, que constituyó uno de los pasajes más disfrutables del espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de setiembre de 1963: 31).

Picnic de William Inge o los muros de la rutina

Siempre que se menciona a los tres dramaturgos más representativos del actual teatro norteamericano, William Inge es generalmente nombrado junto a Arthur Miller y a Tennessee Williams, pero la crítica teatral de los Estados Unidos no ha vacilado en señalar que la obra de Inge no llega a la hondura dramática de Miller o el despliegue imaginativo de Williams. A través de los cuatro títulos (*Come back Little Sheba*, *Picnic*, *Bus Stop* y *The Dark at the Top of the Stair*) que le han dado renombre, premios y dinero, Inge ha demostrado sobre todo una gran habilidad para construir sus obras; la acción avanza con pequeños golpes de efecto o gracias a bien dosificados conflictos,

destinados premeditadamente a mantener su latido dramático. Junto a ese innegable mérito, conviene registrar que Inge se concede a veces demasiadas facilidades. A menudo aparece en sus comedias una transparente intención de comprar emocionalmente la adhesión del espectador. Esto no quiere decir que Inge sea un autor declaradamente comercial ni que su teatro busque solo la popularidad; digamos mejor que si bien no tiene los dos ojos puestos en la taquilla, a veces le echa a esta una ojeada discreta.

Picnic, la obra estrenada el sábado por La Máscara bajo la dirección de Atilio J. Costa, es un adecuado ejemplo de los méritos y las concesiones generalmente reconocibles en el teatro de Inge. En el marco de un feriado (el Labor Day, o sea el día de los trabajadores, que en los Estados Unidos corresponde al primer lunes de setiembre), de mansa celebración en un pueblito de Kansas, el autor introduce a Hal Carter, semivagabundo, exdeportista, exuniversitario, con una madre que lo metió en un reformatorio y un padre que murió en la cárcel. Hal comienza siendo una ligera conmoción en la familia Owens (la madre Flo; la hija mayor Madge, bonita y con novio rico; la hija menor Millie, desaliñada, feúcha y lectora de Carson McCullers; la inquilina Rosemary, maestra e inminente solterona), pero con su sola y carnal presencia termina por trastrocarlo todo, por hacer que cada uno se enfrente con su realidad y con su destino. En el centro del conflicto está la repentina atracción que surge entre Hal y Madge, pero esa atracción pasa a ser el padrón para los demás se juzguen a sí mismos. Con esos elementos, y pese a que en las entrelíneas deja entrever algunos conflictos más arduos, Inge prefiere no meterse en honduras y concentra inteligentemente la fuerza de la obra en su llamado emocional. Con breves suspensos y hábiles enfrentamientos, construye alrededor de Hal y Madge y su hipnotizado instante, un contorno muy verosímil que se acomoda y desacomoda en su agredida rutina.

La versión de Atilio J. Costa (que hizo algunas oportunas podas en el texto) fue de un medio tono emocional que engranó muy bien, no solo con el texto y las proporciones de la pieza, sino también con las posibilidades de un elenco desparejo. Su mayor e innegable virtud consistió en infundir a los movimientos y a la dicción de los intérpretes una naturalidad y una soltura que hicieron mucho bien al espectáculo y sirvieron para disimular ocasionales envaramientos y tartajeos. Dentro de esa modestia salvadora, hay que destacar en primer término el convincente trabajo de Olga Pastoriza (mejor en el lado cómico que en el flanco patético de su Rosemary Sidney, la maestra inquilina), el movedizo desparpajo de Susana Castro (Millie) y la aplomada presencia de Fanny Saporta (Flo). Los papeles protagónicos (Hal y Madge) estuvieron en general bien defendidos por Norberto Guerra y Alma Ingianni. El primero, que sin duda tiene bien visto su William Holden (en la versión cinematográfica de *Picnic*, dirigida por Joshua Logan en 1955), dio adecuadamente la simpatía y la vacilación del personaje; en el primer acto se

movió demasiado y sin pretextos a la vista; pero luego su labor pareció asentarse. En cuanto a la actriz, es todo lo linda que el texto reclama y proclama; en las primeras escenas equivocó la entonación de varias frases y su trabajo pareció un poco tieso; después, seguramente más tranquila, se sintió más cómoda en su personaje y estuvo muy bien a partir de la comprometida escena del baile, que en cierto modo es la clave de la obra. La iluminación de Julio Mato fue uno de los aciertos del espectáculo. Funcional, pero no demasiado inspirada, la escenografía de Claudio Goeckler.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de setiembre de 1963: 9).

Una urgente empresa cultural: llevar el teatro al interior

Hace algunas semanas, el interior ocupó cierto lugar en las programaciones teatrales. Por un lado, la Comedia Nacional envió a varios departamentos un reducido elenco (Enrique Guarnero y Washington del Río) con una sola pieza de su repertorio: *Almendras amargas,* de Juan Carlos Patrón. Por otro, algunos teatros independientes, e incluso intérpretes aislados (como en el caso de Héctor Píriz y Ema Muñoz), han visitado algunas localidades del interior.

Lamentablemente, estas dos experiencias no representan una tendencia generalizada en nuestros elencos teatrales. En este rubro, como en tantos otros, el interior es, si no olvidado, por lo menos desgraciadamente postergado.

Pero a esta altura ya parece ineludible enfrentar decididamente este problema. Es cierto que en el grave fenómeno que significa para el país el éxodo constante del interior hacia la capital son muchos los factores que inciden y sería ingenuo achacarlo todo a una sola causa propiciatoria. Hay quienes bajan a Montevideo, porque ven —o creen ver— aquí una mayor posibilidad comercial o laboral, o una forma más adecuada de seguridad familiar, o un mejor campo para su profesión, o una salida para la educación universitaria de sus hijos. Seguramente, la nómina completa de incluir varias decenas de motivaciones, cuyo oportuno relevamiento dejamos a los sociólogos. Hay una, sin embargo, de esas motivaciones, que aquí interesa destacar. A todo el que visite de vez en cuando el interior de la República, le habrá llamado la atención la avidez con que ciertos sectores culturales reciben la noticia, el aporte y la muestra culturales. Hay capitales departamentales en que apenas se la advierte; en otras, en cambio, en que sale al encuentro del visitante. Pues bien, esas personas con una viva inquietud cultural, suelen sentirse absolutamente aisladas, desamparadas, inermes, tienen la constante sensación de que las resonancias culturales que les llegan desde Montevideo son totalmente insuficientes para alimentar su apetencia.

Hace algunos años, la Comedia Nacional enviaba al interior la plana mayor de su elenco, con un repertorio variado y seleccionado. En los últimos

tiempos, ha enviado un elenco secundario (por supuesto, es útil a los efectos de que las figuras jóvenes adquieran experiencia) o, como en el caso de *Almendras amargas*, un solo actor de primera línea, Enrique Guarnero (sin que esto vaya en desmedro del excelente esfuerzo de Washington del Río), en un repertorio tan mínimo que solo consta de *una* pieza. Para sentirse tratado con dignidad, el interior debe dejar de tener la sensación de que Montevideo le brinda de vez en cuando alguna de sus migajas. El esfuerzo aislado es siempre una migaja. Si la Comedia Nacional encomendara a uno de sus elencos (que no fuera inferior al que actúa en Montevideo) la constante atención el público del interior, acaso este llegara al saludable convencimiento de que también se halla inscripto en el centro cultural del país y no en uno de sus suburbios.

No obstante, no solo la Comedia Nacional está capacitada para cumplir esa función; también pueden llevarla a cabo los teatros independientes. Si bien una gira al interior costeada por un solo elenco (como ha sido el caso de El Galpón, Club de Teatro o algún otro teatro independiente) puede ser excesivamente gravosa, tal vez no fuera mala idea que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes formara en alguna oportunidad un *combinado* con figuras extraídas de todos los elencos, y atendiera de ese modo el explicable interés del interior.

Hasta ahora se ha puesto siempre el acento en el afán de acercar el interior a la cultura (especialmente, por medio de becas) y no la cultura al interior. Claro que, en esta culpa, no todas las responsabilidades tienen que ver con el centralismo montevideano. Tampoco los respectivos Concejos Departamentales se han preocupado demasiado por propiciar ese acercamiento. Existe la impresión, o quizás el prejuicio, de que los Concejos Departamentales son entidades exclusivamente políticas o administrativas, y acaso las rencillas domésticas, los diarios enfrentamientos y escaramuzas entre mayorías y minorías, mantengan la atención de los concejales a prudente distancia de lo artístico. No obstante, la máxima jerarquía del gobierno departamental muestra escasa preocupación en atraer los medios difusores de la cultura, [*ilegible*] no nos puede exigírsele a las instituciones privadas, que por lo general disponen de mucho menores posibilidades de auspicio. La coordinación que aparece como necesaria, no solo se refiere a la de un determinado Concejo Departamental, con alguna o con varias instituciones capitalinas, sino también, y principalmente, a la de los Concejos Departamentales entre sí. La organización de programas zonales, a cargo de esos Concejos, no solo haría más viable y menos costosa la realización de ciclos teatrales (tal vez combinados con jiras artísticas o debates literarios), sino que acaso constituyera la forma más eficaz de catequizar al confort cultural montevideano, por el camino (nunca despreciable) del buen ejemplo.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de octubre de 1963).

Buen trabajo de Irma Córdoba en *Mary, Mary* de Jean Kerr

Una compañía argentina encabezada por Irma Córdoba y Osvaldo Miranda, estrenó el viernes en el Cervantes la comedia *Mary, Mary* de la autora norteamericana Jean Kerr. Hace dos meses, en ocasión del estreno en Club de Teatro (por el elenco de The Montevideo Players Society, dirigido por Dion Bridal) de la versión original en inglés de la misma comedia, fue posible comprobar que el verdadero protagonista es allí el divorcio, sacrosanta institución de la vida contemporánea y, particularmente, de la sociedad norteamericana. Virtualmente todos los personajes de esta pieza vienen del divorcio o se encaminan hacia él. La autora aprovecha ese tránsito incesante y movido, para articular una anécdota en la que los sobrentendidos son casi tan importantes y tan cómicos como los malentendidos.

El centro de la comedia está ocupada por Bob McKellaway (Fabio Zerpa), un eléctrico partícipe del negocio editorial, a quien los impuestos agobian, los somníferos acechan y las mujeres (su ex y su futura esposa) desbarajustan. Solo dos semanas antes de su programado segundo casamiento. Bob recibe en su apartamento la visita de Mary (Irma Córdoba), su primera mujer, quien, en el curso de las pocas horas que van desde el primero hasta el tercer acto, es cortejada por un emprendedor vecino y actor cinematográfico (Osvaldo Miranda) pasa revista (en el mejor pasaje de la obra) a un jugoso anecdotario matrimonial, enfrenta con sentido común y buen humor las fórmulas del catecismo ético de su inminente sustituta (Nélida Romero) y acaba reconciliándose con su exmarido, en un desenlace que el espectador ya estaba en condiciones de prever a mediados del primer acto.

En oportunidad del estreno de la versión en inglés, señalé que, en cuanto texto, la comedia estaba bien armada por Jean Kerr, una autora que aprovecha los muchos tics, presupuestos y rituales de la sociedad norteamericana, para burlarse de ellos sin actitud, incluso con simpatía. Su retrato de Bob McKellaway es un alegre vistazo a la asfixiada vida particular de un *organization man*, que avanza desamparado, más o menos ridículo y soñoliento, entre las urgencias y las tensiones de una vida que hace marcar el paso. Es ilustrativo del espíritu de la pieza, el pasaje en que Mary recuerda a su exmarido las noches en que él llegaba a acostarse y, como quien cumple un trámite, le preguntaba si se encontraba en disposición de hacer el amor, nada más que para saber si tomaba o no las pastillas de dormir.[17]

En la traducción de Marcelo de Ridder que utiliza el conjunto argentino, se ha abaratado (con interpelaciones de dudoso humor y ninguna eficacia, con referencias tímidamente escandalosas) el texto superficial, pero chispeante, de Jean Kerr. En ese abaratamiento, colaboran asimismo la

17 Algunos pasajes, como el anterior, provienen de su nota del 26 de agosto de 1963: "*Mary, Mary*. Variaciones sobre el divorcio", que puede consultarse en este volumen.

mediocre escenografía de Sergio y de Lisa, y la blanda dirección de Marcelo Lavalle, que si bien hace correr el espectáculo a favor del natural dinamismo de la pieza, fracasa en la marcación de por lo menos dos integrantes del elenco: Nélida Romero, de exagerada gesticulación, y sobre todo Fabio Zerpa, de una dicción insoportablemente cantarina y una ramplona composición del personaje. (Cuando el mismo elenco estrenó la obra en Buenos Aires, en abril de este año, el papel de Bob McKellaway era desempeñado por Ignacio Quirós). Osvaldo Miranda estuvo sobrio en su Dirk Winston, el actor cinematográfico, y José Comella (como abogado y confidente) impuso una fogueada desenvoltura de cuño español que hizo aun más patente la fallida sobreactuación de Zerpa. Lo mejor de la noche fue sin duda la interpretación de Irma Córdoba, quien pareció sentirse alegremente cómoda en la personificación de Mary. Simpática, dúctil, especialmente atenta a los matices y mesurada en los gestos, consiguió (con recursos legítimos) las risas más espontáneas y los aplausos más merecidos de la noche.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de octubre de 1963: 31).

"*La culpa no es de* AGADU", sostiene Luis A. Zeballos

La Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) salió al encuentro de las críticas que se le venían formulando desde distintas zonas de la actividad teatral. Su presidente Luis A. Zeballos convocó a una conferencia de prensa y, rodeado y apoyado por los demás integrantes de la Directiva, soportó con dinamismo, escurridiza habilidad y buen humor, el bombardeo de preguntas, críticas, reproches e ironías, que le fueron formulados en el curso de tres largas horas.

"A esta Asociación no le interesa ganar dinero —fue el recurrente eslogan del presidente— *a esta Asociación le interesa defender los derechos de los autores"*. Por otra parte aseguró con énfasis que no era AGADU la culpable de que numerosos autores no hubieran cobrado los derechos correspondientes a grabación de poemas o a representación de obras en televisión. Según Zeballos, en el rubro grabaciones toda la responsabilidad es la de la firma Antar, que le debe a AGADU la suma de $ 56.408.00 por concepto de derechos de autor, y, en el rubro televisión, la responsabilidad es de los canales comerciales, que por el mismo concepto le deben a AGADU más de $ 190.000.00.

"Ahora hemos concertado un convenio con los canales para el cobro de derechos de autor devengados a partir de diciembre de 1962". En cuanto a los derechos devengados con anterioridad a esa fecha, no dio ninguna esperanza. Señaló además que Argentores, o sea al similar de AGADU en Argentina, había enviado un telegrama (que fue mostrado a los periodistas), por el que exige se le retire a los canales deudores el repertorio de autores administrados por la gremial argentina.

Uno de los periodistas presentes señaló que, aunque con anterioridad a diciembre de 1962 no existiera convenio entre AGADU y los canales de televisión, de todos modos existía una Ley (la de Derechos de Autor) que no necesita convenios privados para ser aplicada. Fue señalada asimismo la diferencia de actitudes de AGADU frente a los canales (uno de los dirigentes dijo que frente a estos se había tenido una especial tolerancia porque se trataba de una actividad experimental) y frente a los teatros, pese a que muchos de estos sean asimismo experimentales. Mientras a los teatros se les ha exigido siempre el pago puntual y exacto de los derechos (*"en el caso de que un teatro se negara a pagar los derechos de autor, inmediatamente se le retiraría el repertorio"*, dijo Zeballos) con los canales se toma la blanda actitud de dar por perdidos los derechos de autor devengados antes de diciembre de 1962. La explicación dada por Zeballos es que no a todos los enfermos se les puede tratar de igual modo, sobre todo si hay uno que tiene gripe y otro que tiene pulmonía. No aclaró si la pulmonía correspondía al teatro o a la TV.

A los efectos de demostrar cómo AGADU defendía los derechos del autor uruguayo, relató el presidente que frente al reciente conflicto suscitado por el representante de Ana Bonaci (que exigió se suspendiera el pago de derechos a Antonio Larreta, autor de *Un enredo y un marqués*, por acusación de plagio), él personalmente ordenó que se siguiera abonando a Larreta tales derechos, mientras el representante de Ana Bonaci no demostrara que efectivamente se trataba de un plagio. *"Ahora es diferente* —agregó Zeballos— *porque ahora he leído la obra, he comprobado que se trata positivamente de un plagio, y por lo tanto he suspendido el pago de derechos"*. Se le preguntó si la comprobación de plagio había sido efectuada por alguna comisión de especialistas, y respondió negativamente, agregando sin embargo que se nombraría esa comisión.

En algún tópico de la conferencia de prensa, Zeballos le dio la razón a algún periodista. Por ejemplo: si un poeta que no es socio de AGADU lee poemas suyos en un recital (con entrada paga), la Asociación cobra igualmente los derechos; más tarde se los devuelve al poeta en cuestión, previo descuento de un 30%. El presidente reconoció que eso del descuento no estaba bien y que trataría de corregirlo a la brevedad. A la salida, los periodistas estuvieron de acuerdo: la situación no se había aclarado mucho, pero había sido la conferencia de prensa más animada y conflictual de los últimos lustros.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de octubre de 1963: 31).

Fuego nutrido sobre la hipocresía

El francés Jean Anouilh y el norteamericano Edward Albee no tienen muchos rasgos en común. Sin embargo, *La orquesta*, del primero y *El sueño americano,* del segundo (doble programa estrenado el sábado por El Galpón), ostentan un común denominador: la empalagosa rutina, socavada por la sordidez. En *La orquesta* el empalago está en la música dulzona, cursi, esponjosa, que ejecuta un conjunto femenino en un café-concierto; está en la sonrisa obligatoria dedicada al público; está en el falso énfasis con que las *señoritas* de la orquesta se autoconvencen de que son notables artistas incomprendidas. En *El sueño americano*, el empalago está en los ritos verbales y comunitarios que Albee extrae de la vida norteamericana; está en la feroz suavidad con que una cincuentona llama "papito" a su marido acaudalado mientras se relame pensando en su propia e inminente viudez; está en la institución del Momismo (término acuñado en los Estados Unidos para designar el publicitado Culto a la Madre) y sus imprevistos suplementos de indiferencia y soledad; está en la constante nutrición del *sueño americano*, representado en la pieza por un joven hermoso e impotente, tan frío como musculoso.

No obstante, si bien se trata de dos enfoques sobre la hipocresía de ciertas formas y ritos de la vida contemporánea, la actitud de ambos dramaturgos es por cierto muy distinta. En Anouilh lo más importante es la habilidad, el efecto; en Albee lo fundamental es lo que quiere decir. Ahora bien, sucede que el comediógrafo francés es tan diestro en el manejo de los diálogos, en la inserción de humoradas estratégicas, en la dosificación de colisiones meramente verbales, que solo un rato después de caer el telón puede el espectador advertir la poca sustancia que ese torrente de ingenio le ha dejado entre las manos. Es notable la primera mitad, con su chispeante entrecruzamiento de ironías, jactancias y agresiones, pero en la segunda, donde sucede algo tan terrible como un suicidio, el autor toma ese hecho con las mismas pinzas que antes usó para satirizar la edulcorada conversación de las *señoritas*. Solo entonces la burla parece excesiva; solo entonces es posible advertir que la glacial mirada del autor no admite pestañeos. *La orquesta*, tiene todo el aparato externo de una obra *con mensaje*. Apenas falta un detalle. El Mensaje en sí.

Con la pieza de Albee pasa exactamente lo contrario: es una obra *con mensaje* pero sin el aparato externo correspondiente a esa intención. Ese largo acto durante el cual un matrimonio (compuesto por Papito y Mamita y marginado por una terrible Abuelita, una profesional de la visita y un Adonis sin vigor), intermitentemente espera y desespera, es en el fondo una tremenda y apasionada diatriba, un gigantesco reparo sobre un modo de vida rencoroso, encarnizado y artificial.

Para Albee, el absurdo es un recurso y él lo emplea como estrategia abierta. Simplemente lleva hasta límites absurdos la brutalidad y la mirada que extrae de la realidad (el terrorífico relato de la Abuelita sobre hechos y personas que al final resultan idénticos, es un palmario ejemplo de semejante prolongación) y usa para ello un humor tétrico que convierte retroactivamente en ridículos y espantosos aquellos sucesos que considerábamos normales o disculpables.

Albee parece creer que si dijera su agresión en términos razonables, la sensibilidad anestesiada de su prójimo no reaccionaría; por lo tanto elige la exageración, la caricatura monstruosa, para que de ese modo la sensibilidad se sienta herida. Su obra es una búsqueda casi desesperada de la vulnerabilidad humana; en el fondo, parece estar convencido de que, en última instancia, solo los vulnerables habrán de salvarse. Albee miente a sabiendas, con savonarólico denuedo, como único camino para llegar a la verdad. Miente en dimensiones, pero no en dirección; menos aún en esencia. El mismo ha definido la pieza como *"un ataque contra la situación de valores reales por valores artificiales"*. Esa sustitución queda en evidencia pero, para llegar a tal resultado, Albee hace que los valores sustitutivos se vuelvan tan monstruosamente artificiales, que cualquiera (aun alguien tan persuadido por la propaganda como el hombre contemporáneo), pueda reconocerlos y por ende eliminarlos.

La versión que El Galpón brindó de dos piezas tan dispares y tan difíciles fue en líneas generales muy estimable. En *La orquesta*, Villanueva Cosse abrió el espectáculo con unas imágenes estáticas (parecían *stands* con muñecos de cera), que representaron un hallazgo. Después maniobró con inteligencia y precisión para extraer de la obrita lo mejor de Anouilh: la agudeza coloquial, la sorpresa casi demagógica de ciertos *gags*, la expoliación de lugares comunes. En la segunda mitad no logró inyectar suficiente convicción a la noticia del suicidio de la violoncelista, quizá porque ese hecho se contradecía en cierto modo con el tono vodevilesco de la versión; pero es justo reconocer que tampoco Anouilh logra en su texto semejante convicción. Dentro de un elenco que rindió bien y con sentido de equipo cabe destacar a Norma Quijano, primer violín muy eficaz en su pudibundez y en su nostálgica pedantería; a Roberto Malinow como apabullado pianista; y a Olga Cerviño, que sacó a flote el papel más confuso y menos logrado de la obra. (El tránsito, aproximadamente decretado en el texto, desde la ridiculez hasta el patetismo, es una verdadera zancadilla que Anouilh le hace al intérprete).

En *El sueño americano*, Jorge Musto buscó un modo que estuviera a medio camino entre el realismo y el grotesco. En los primeros momentos pareció que ese estilo no rendiría un buen dividendo. Sobre todo, fue un poco chocante el primer enfrentamiento de María Elena Goitiño (Abuelita), con la platea. Pero una vez que el público sintonizó con lo que acontecía en la

escena, y los intérpretes captaron a su vez esa resonancia, el espectáculo adquirió una violenta armonía que llegó a tener momentos de gran calidad. A la agresiva actitud de Albee, Musto agregó sus propios toques (como los saltitos de la octogenaria o el repentino picnic de la Backer), y así esta catinilaria del siglo xx adquirió un impulso y una eficacia singulares.

María Elena Goitiño, sobre quien recayó la máxima responsabilidad interpretativa de la pieza, empezó flojamente pero luego se fue afirmando hasta crear una Abuelita implacable, punzante y despiadada, en una de las composiciones más espinosas y también más logradas de estos últimos tiempos. Tuvo por lo menos dos momentos notables: el largo relato sobre el *culto de la felicidad* y las espantadas reacciones frente a la atracción física del joven. Estela Texeira sobrellevó airosamente sus despiadados parlamentos, y Raúl Pazos fue de una escalofriante pasividad en sus abundantes contraescenas. Norma Mautone tuvo la usufructuable tilinguería que reclama el personaje de la Backer. El trabajo menos logrado fue el de Raúl Cabrera, quien exageró la impavidez y la inercia que propone Albee para el *"sueño americano"*. El actor dio este personaje como un ser congénitamente yermo pero en el texto es algo más que eso: es sencillamente un despojado.

Puede decirse que este espectáculo es una exitosa y conveniente experiencia de El Galpón. No solo porque sale de sus carriles de costumbre (sin perder por ello el rumbo vital de su repertorio), sino porque brinda a nuevos directores e intérpretes la necesaria oportunidad de enfrentarse con el público. El resultado no solo es estimulante para la institución que lo presenta, sino aleccionador para todo nuestro ambiente teatral, ya que demuestra el saludable provecho que puede extraerse de la realización de cursos, seminarios y trabajos experimentales, llevados a cabo con fe y con dedicación, en la vida interna de una institución teatral.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de octubre de 1963: 8).

El personaje dice su última palabra

Juan Vilar, uno de los grandes nombres del teatro francés, acaba de publicar algunos de sus escritos, bajo el título de *De la tradition théatrale*, en la colección Idées, de la NRF, Gallimard, París. El libro tiene un gran interés para la gente de teatro y se divide en los siguientes capítulos: "Cien años de teatro"; "Asesinato del director teatral"; "Entrevista"; "El director y la obra dramática"; "Carta al director", "Mensaje neumático a un autor dramático", "Los secretos"; "Mal humor y proposiciones"; "El teatro y la sopa"; "El teatro y las masas"; "El arte teatral sigue siendo uno de los más amenazados".

Aquí solo quiere destacarse una curiosa encuesta que ha efectuado Vilar y que consta en la última página del libro. Es un intento de demostrar que en el teatro *la última palabra es la buena*. Vilar ha descubierto que la última palabra que pronuncia Fedra es *"pureza"*; la última de Jimena (en *El Cid*

de Corneille) es *"paternal"*; la última de Augusto es *"olvidar"*, la última de Hamlet (él lo llama Hamlet el Charlatán) es *"silencio"*; la última del Príncipe de Hamburgo es *"Branderburgo"*, o, si se lee mejor, *"patria"*; la última de Harpagón es *"cofrecito"*, la última de Macbeth es *"¡basta!"*; la última de Edipo Rey es *"arrancar"*; la última de Prometeo es *"soporto"*; las últimas de Edipo en Colona *"feliz para siempre"*; las últimas de Romeo *"Y así muero con un beso"*. Y agrega Vilar: *"Es el poeta quien tiene siempre la última palabra"*.

Es difícil resistirse a la tentación de prolongar la encuesta. Y ya que Vilar ha recorrido los clásicos, me parece oportuno recabar la última palabra de algunos personajes del teatro contemporáneo. Empiezo en Pirandello. La última palabra del Padre en *Seis personajes en busca de autor*, es *"realidad"*. En *Corrupción en el Palacio de Justicia*, la última palabra que pronuncia Vanan es *"beatitud"*. En *Participación de mediodía*, la última palabra que pronuncia Masa es *"¡Silencio!"*. Curiosamente, la última palabra de Bernarda Alba (el personaje de García Lorca) también es *"¡Silencio!"*. En *A puerta cerrada* (*Huis Clos*), de Sartre, la última palabra de Garcín es *"Continuemos"*. Calígula, el personaje de Albert Camus, dice antes de caer el telón: *"Todavía estoy vivo"*. En *El capitán de Kopenick*, de Carl Zuckmayer, el protagonista Voigt dice esta última palabra: *"¡Imposible!"*. En *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, la última palabra de Blanche Du Bois es *"extraños"*. En *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt, la última palara es *"cheque"*. En *La lección*, de Ionesco, la última palabra del Profesor es *"mal"*. Y, finalmente, en *La conexión*, de Jack Gelber, la última palabra de Jim, es *"dinero"*. Lo más seguro es que no se trate de una ley, pero de todos modos no deja de ser inquietante que los personajes concentren a veces su esencia en esa última oportunidad de vida que les deja el autor.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de octubre de 1963: 9).

Una comedia campesina de Max Neal para el Conjunto de Teatro Bávaro

Con una diferencia de pocas semanas, han visitado Montevideo dos elencos alemanes, *Die Deutschen Kammerspiele* (conjunto dirigido por Reinhold K. Olszewski, que actuara en Teatro del Círculo) y ahora *Die Riesch-Bühne*, que termina hoy una brevísima temporada en el Club Alpino. Intentar una comparación entre ambos conjuntos sería no solo inadecuado sino también injusto. Mientras que la compañía de Oleszwski aspira a lograr (y frecuentemente lo consigue) un buen nivel profesional y artístico a través de un repertorio internacional que incluye clásicos y modernos, *Die Riesch-Bühne* es un elenco de teatro campesino, deliberada y restringidamente bávaro, formado alrededor de una familia de actores, los Riesch (el conjunto fue fundado por Frank Alfred Riesch y en su actual integración figuran todavía cuatro intérpretes de ese apellido).

En su espectáculo inaugural, *Die Riesch-Bühne* presentó una comedia de Max Neal: *Die drei Dorischeinheiligen* (*Los tres hipócritas de la aldea*). Se trata de una comedia alegremente costumbrista (su equivalente en español podría encontrarse en cierta zona de la producción de los Álvarez Quinteros), sin mayores exigencias de estilo, ni complicaciones de trama, ni asomos de refinamiento intelectual. En una forma declaradamente primitiva, que solo busca la diversión, Neal fabrica una comedia de malentendidos: Simon Hligermoser, burgomaestre de Scheltiling, un pueblito situado en la frontera bávaro-suaba, tiene una hija casadera que está de amores con el maestro local. Ni a Simon ni a su mujer Urschi (que tiene su propio candidato) les gusta el maestro, pero este consigue unas cartas amorosas que su probable suegro dirigió a una mujer con quien veinte años atrás mantuvo relaciones. La comicidad de la pieza está construida sobre las recíprocas extorsiones y los tímidos suspensos a que da origen la existencia de aquel epistolario. *Die drei Dorischeinheiligen* apela a un humorismo de trazo bastante grueso, con un sentido suficientemente claro como para provocar el ruidoso regocijo de un público que se reencuentra con viejos chistes regionales, acentuados por las peculiaridades de los respectivos acentos de Suabia y de Baviera.

La función transcurrió en un clima de celebración doméstica, de desparpajo familiar incluidas ciertas desprolijidades del tipo de las que ocurren en las fiestas de fin de cursos. El desenfado y la gracia de Roman Riesch (sin duda el mejor, dentro de un conjunto que por cierto no es un dechado de precisión) reclaman frecuentemente la complicidad del espectador en un estilo directo y contundente, cercano al de prácticamente ciertos cómicos rioplatenses que hace quince o veinte años tuvieron su cuarto de hora. Dentro de ese desembarazo generalizado estuvieron bien Roman Riesch (Jr.), que consigue articular un complicado tic nervioso con segura eficacia; Magdalena Woller-Riesch de filosa agresividad en la polémica femenina sobre bávaros y suabos y Erwin Brunner en una divertida caricatura del campesino bávaro. Los demás parecieron escasamente dúctiles, además circularon por la escena a la búsqueda de Dios, como si la dirección tuviera poco que ver con ellos. Todo el espectáculo tuvo un sabor de entrecasa, que constituyó su limitación pero también su atractivo. En cuanto al público, pocas veces se habrá visto en Montevideo una aquiescencia tan entusiasta y tan ruidosa.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de octubre de 1963: 8).

El *Fausto* de Goethe y los estragos de la guaranguería

El espectáculo presentado el lunes en el Solís (una versión abreviada del *Fausto*, de Goethe, por la Escuela Municipal de Arte Dramático, con la colaboración de varios egresados y bajo la dirección de Anne-Marie Loose Leyhaunsen), tuvo un aspecto digno, estimulante, pero también tuvo otro aspecto abyecto y deprimente. El primero estuvo a cargo de los actores; el

segundo, a cargo del sector (afortunadamente reducido), del público estudiantil que fue invitado a la función.

Nadie va a pretender que un auditorio formado por muchachos en edad liceal se mantenga en estricto silencio durante todo un espectáculo. Hay un porcentaje de inquietud, murmullos y hasta del comentario risueños, que es previsible y aun tolerable. Pero lo del lunes sobrepasó toda previsión. Hubo silbidos frente a la aparición de Manuel Domínguez Santamaría, quien cumplió satisfactoriamente la previa misión de informar sobre la obra que iba a representarse; hubo comentarios ofensivos, dichos en alta voz, ante pasajes de la obra que eran tensos, trágicos o románticos pero que el sectorcito demoledor encontró inevitablemente risibles; hubo risotadas, gritos, aullidos, aplausos aislados y perturbadores en mitad de una escena que solo reclamaba silencio.

Uno no tiene más remedio que preguntarse por qué razón esos muchachos (generalmente hay engominados, bien vestidos, pero con un precoz espíritu de patota), aceptan la invitación y concurren al espectáculo. Tal vez de ahora en adelante convenga adoptar dos medidas sanitarias: (a) advertir a los liceales, en el momento de ser repartidas las invitaciones y a fin de que luego no se sientan obligados a exteriorizar su ruidoso y guarango desencanto, que el *Fausto* de Goethe es algo distinto del Club del Clan, y (b) distribuir las invitaciones numeradas de modo que no se formen *barras*, en las que el liceal no se siente ya como individuo sino como *pedazo de plural*.

De lo contrario se corre el riesgo de que, en una sala prácticamente llena, veinte o treinta muchachos se encarguen de desbaratar la atención de los demás estudiantes (justo es reconocer que la mayoría no acompañó los desmanes del famoso grupito) y la imprescindible tranquilidad de los actores.

Es casi inhumano exigir que un actor (y más cuando se trata de intérpretes tan poco fogueados como los alumnos y egresado de la Escuela Municipal de Arte Dramático), brinde lo mejor de sí mismo y de capacidad interpretativa, si es inevitablemente consciente de que un sector del público está para la chacota y es capaz de recibir con risotadas el más trascendental de los textos goetheanos.

Aun con ese descuento, cabe consignar que fue un espectáculo muy decoroso, en el que se notó la mano experimentada de Anne-Marie Loose Leyhausen, del Delphischen Institut, que movió bien a los actores y vigiló constantemente la distribución plástica de los elementos (móviles e inmóviles), de cada escena. Jaime Yavitz dio correctamente las dos edades de Fausto, aunque en el afán de diferenciar las voces, exageró un poco los tonos graves del largo monólogo inicial. Washington del Río hizo un Mefistófeles muy convincente; es un actor que progresa a ojos vistas. Susana Bres, inocente destinataria de las más guarangas acotaciones de la pandilla perturbadora, mostró una formidable presencia de ánimo y fue modelando de a poco una sensible y conmovedora Margarita, que en la última parte cumplió la inesperada hazaña de lograr el compacto silencio de la sala.

Mary Fernando (Marta) y Marina Sauchenco (Isabel), acompañaron bien a los anteriores. En los alumnos de la Escuela Municipal, fueron visibles cierta explicable nerviosidad y alguna timidez para introducirse decididamente en los respectivos personajes. El mejor fue tal vez Henry Burgueño (Wagner), que dijo con buen ritmo su breve escena con Fausto. Alberto Mena (Valentín), perjudicó su papel con una pronunciación innecesariamente sibilante.

La sumaria escenografía de Monique Nieves de Algorta, no mantuvo un nivel parejo: francamente floja en el telón para exteriores, correcta en la sencillez de los ambientes cerrados (aposento de Fausto, casa de Marta, habitación de Margarita), estuvo en cambio decididamente inspirada en el detalle del vitral y en la escena de la cárcel. En resumen: un espectáculo que valdría la pena volver a ver en las mínimas condiciones de respeto y tranquilidad que reclama cualquier función teatral en un país civilizado.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de octubre de 1963: 9).

Sátira a la burocracia militar en tres actos de Pierre Gripari

Tiene su entreverada prehistoria la comedia (*El teniente... Niente*, de Pierre Gripari) que Teatro Moderno estrenó el sábado en el Palacio Salvo. Por lo pronto su autor es greco-francés; pero, además, la peripecia que da vida a la comedia no le pertenece, sino que ha sido tomada de un cuento, *El teniente Kizché*, pero inspiró un filme ruso y una partitura de Prokofief y del que es autor Yuri Nicolafevich Tinianov (1894-1943), escritor soviético pero oriundo de Letonia, por último, Gripari solo se enteró de la anécdota creada por Tinianov pero nunca consiguió leer el cuento original. Una génesis tan compartida, se refleja inevitablemente en la obra que, aunque menciona en abundancia a Rusia, el Zar, la guerra de Crimea y otros elementos seguramente enclavados en el relato de Tinianov, carece empero de carnalidad y espíritu rusos. Para rusificar un clima teatral, no alcanza con que algunos personajes digan *"padrecito"*, sobre todo si en la confección efectista de la comedia su autor se acuerda mucho más de Feydeau que de Gogol. El manejo de las situaciones es de horma estrictamente francesa y por eso desentona ese diálogo del segundo acto entre Popov y el Innocentem, que conserva el artificial resabio de uno de los recurrentes temas de la célebre *"alma rusa"*. La comedia podría haber sido más eficaz, si Gripari hubiera hecho con el tema de Tinianov un traslado geográfico semejante al que efectuara (para mencionar un ejemplo reciente y cercano) Antonio Larreta con la idea de Ana Bonaci. Ya que el mejor hallazgo del cuento de Tinianov era su situación, si se quería dar a la comedia derivada una coherencia ideal quizás habría bastado con trasladarla de su contorno ruso a un marco francés.

Pese a estos inconvenientes de traslado, el resorte argumental de la obra tiene suficientes posibilidades cómicas como para justificar su representación. En esencia, es una tomadura de pelo a la burocracia militar, y hay que reconocer que este es un tema más o menos universal que, de un país a otro, solo cambia en el color de los uniformes. El trámite y el papeleo administrativos son en realidad las dos *vedettes* de esta comedia de equivocaciones, cuya anécdota se anuda gracias al error de un bisoño escribiente que da por muerto a un oficial vivo, y por vivo a un teniente que no existe: el Teniente Niente del título. A partir de esa doble confusión, la comedia transita cómoda y alegremente por la inverosimilitud y el disparate. Su intención es una burlona glorificación del trámite burocrático; de modo que no importa demasiado que dos soldados lleven prisionero al invisible y falaz Teniente Niente, o que la esposa del inexistente oficial vaya acumulando hijos que se asemejan al cónyuge que nunca comparece. El trámite es lo sagrado —parecen sostener Tinianov y Gripari en su dúo sin fronteras— y las calamidades que desencadena ese fanatismo por el trámite pasan a ser asunto secundario. Los actos más eficaces son el primero y el tercero, en los que la comedia se suelta teatralmente y acumula efectos de comicidad segura. En el segundo, en cambio, la pieza cambia incomprensiblemente de paso y de lenguaje, y se pone repentinamente seria a propósito de Dios, el alma, la muerte y otras gravedades. De todos modos, no parece improbable que la aparente seriedad del segundo acto sea apenas una nueva y sutil ocasión que el autor brinda al director para que pueda hincarle el diente satírico a la trascendencia; por lo menos, esta interpretación se compadecería mejor con la burla y el disparatario de los otros dos actos. Pero, sin conocer la comedia original de Gripari y menos aún el cuento de Tinianov, se está a ciegas (en este aspecto) para atribuir y distribuir responsabilidades entre aquellos textos y la puesta en escena.

La versión de Teatro Moderno internacionalizó aun más la ya bastante internacionalizada peripecia. En primer término, ello se debió a la traducción de Jacques Després, que si bien tuvo la fluidez que es característica de sus excelentes versiones, pecó en cambio de excesivo montevideanismo en alguna terminología coloquial (*"¡tarados!"*, apostrofa el colérico edecán a sus subordinados). Si a ello se agrega el juego de los intérpretes que, a medida que la pieza caminaba, fue adquiriendo un comunicativo y doméstico desparpajo, habrá que concluir que *El teniente... Niente* estrenado por Teatro Moderno se ha convertido a esta altura en una diversión ruso-letón-greco-franco-uruguaya.

En su primer trabajo de dirección, Alcalá le imprimió a la comedia el ritmo picado que la misma reclamaba, sobre todo si se tiene en cuenta el sesgo vodevilesco acentuado por Gripari. Pese a que la puesta colecciona tal vez demasiados finales de escena con rostros estupefactos y bocas abiertas, Alcalá demuestra en general una alerta sensibilidad para lo reidero e

incorpora matices expresivos o gestos casi imperceptibles que van apuntalando las bromas verbales. El mejor ejemplo de tal aporte son (en el tercer acto) las lamentaciones marginales con que los diversos personajes van comentando la escasa puntería de las tropas rusas, que jamás aciertan con el polvorín del enemigo. El elenco de Teatro Moderno se reencontró en esta comedia con el estilo que el pasado significara sus más recordados éxitos. El mejor fue probablemente Armando Halty, quien enriqueció su Edecán con inquietudes, dudas y pánicos, y estuvo particularmente divertido en la escena de la borrachera. Fue en general bien acompañado por Perla Costas (su mejor momento fue la impagable y absurda paliza al Capitán), Juan Antonio Moreira (más convincente como Zar que como General), Luis Fechino (un Capitán que parece extraído de una tira cómica) y, sobre todo, Eugenio Troullier y Eugenio Zares, que se complementaron idealmente en una suerte de *tandem* humorístico. Con excepción de Mario Reyes, que no acertó en la composición del Médico, el resto no desentonó. La escenografía de Uberfil Roberto Balbis fue inteligente en cuanto a hacer viables los numerosos cambios, pero en lo estrictamente visual fue más bien indefinida y no aportó la imprescindible cuota de humor.

Evidentemente, no se trata de una pieza notable ni de una excepcional puesta en escena, pero gracias a un trabajo construido con afanosa dedicación, *El teniente... Niente* debe ser en estos momentos, de todas las obras que hay en cartel, aquella que, sin abaratar sus recursos provocativos, consigue la más sostenida diversión de la platea.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de octubre de 1963: 9).

Mucho actor y poca obra

Al finalizar el espectáculo del jueves, Francisco Petone expresó su satisfacción de poder actuar otra vez en Montevideo y también dejó constancia de que su breve temporada en el Cervantes estuvo originariamente proyectada en base a dos títulos: la comedia de Aldo de Benedetti y *Una luna para el bastardo*, de Eugéne O' Neill. Dificultades de la primera actriz impidieron su presencia en Montevideo y, en consecuencia, el segundo título hubo de ser suprimido. La aclaración era sin duda pertinente, ya que en el repertorio de un actor serio y talentoso como Petrone, la inclusión de una comedia como *El error de estar vivo* puede ser explicable como distensión profesional frente a una obra mayor, pero nunca como título exclusivo de una temporada.

Aldo de Benedetti es un actor hábil, que conoce al dedillo los defectos y efectos de su oficio, y sobre todo sus inmediatas repercusiones en la boletería. Produce sin duda en un nivel más exigente y menos comercial que un Roussin o un Sauvajon (también hay que tener en cuenta la distancia que va de la frivolidad más o menos cínica del *boulevard parisién*, al populismo

de todos modos más vital de los comediógrafos italianos de éxito), pero su enfoque laxamente satírico no se atreve a mayores honduras. Con el tema del mediocre empleado que se hace el muerto para que su mujer cobre el seguro, y con la complicación adicional de que a tal *"viuda"* le salga un pretendiente, Aldo de Benedetti arma algunas situaciones destinadas a conseguir una fácil diversión de la platea. Por lo general logra su objeto con recursos un poco gastados, pero hay una escenita (el diálogo en que el pretendiente se confía del marido, en el segundo acto) que tiene una gracia espontánea y legítima.

Con su presencia y experiencia de actor, con su notable voz y la sobriedad de sus recursos escénicos, Petrone se bastó y se sobró para convertirse en la gran atracción del espectáculo. Su actuación, pese a la modestia del texto, tuvo gestos, matices, arranques y sobre todo excelentes contraescenas, que mostraron su condición de gran intérprete. Usó incluso la inalterable seriedad de su rostro como un eficaz recurso cómico adicional. En un plano de discreta corrección, lo acompañaron Elda Dessel y Óscar Pedemonti. En el caso del actor uruguayo, se notó un progreso (mayor soltura de movimientos y mejor memoria para el texto) con respecto a sus actuaciones en Montevideo. Muy opaco el resto del elenco. De todos modos, la actuación de Petrone vale por todo el espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de octubre de 1963: 9).

Excelente labor de Nelly Goitiño en una monumental obra de Brecht

"No se puede ser a la vez bueno con los demás y consigo mismo". Así dice Shen-Te en la última escena de *El alma buena de Sechuán* y así también aprieta Bertolt Brecht la conciencia dialéctica de esta obra, que en tantos aspectos puede ser considerada como la que mejor lo representa: no solo en el ajuste de una técnica propia (el famoso *distanciamiento*) sino también en la maduración ideológica que lleva implícita. Es sin duda la obra en que Brecht parece más seguro de lo que quiere transmitir. La anécdota tiene una apariencia pueril, destinada probablemente a que todo público muerda el anzuelo: tres dioses descienden a la tierra para comprobar si los seres humanos observan sus mandamientos, y en especial para encontrar un alma buena; no obstante, y pese a los activos oficios del aguatero Wang, tramposo pero bien intencionado, la única alma buena que accede a ayudarlos es Shen-Te, una prostituta. Los dioses retribuyen su bondad en dólares contantes y sonantes, con los cuales Shen-Te puede cambiar prostitución por tabaquería.

Pero no bien el *alma buena* quiere ayudar y ser verdaderamente generosa, es a su vez explotada y avasallada por sus prójimos más próximos, y hasta por el hombre que ama (Yang Sun). Entonces, como última defensa, Shen-Te extrae de sí misma un doble, el primo Shui-Ta, alma calculadora que

vela por los intereses de Shen-Te e impide su vana inmolación. Entonces los dioses se baten en retirada, tan estupefactos como suelen quedar los políticos profesionales frente a algunas reacciones imprevistas del pueblo, impuro pero verdadero.

El genuino milagro de esta obra es su estricta validez en varios planos. Para quien conozca el andamiaje teórico de Brecht, es probablemente la pieza que mejor lo ejemplifica. Para quien ignore la teoría, tiene no obstante (y esta es una prueba que no siempre es tolerada por las obras de Brecht) un creciente interés teatral, una formidable capacidad para provocar y crear incentivos. Pero también en el plano ideológico tiene una doble eficacia: por un lado extrae del marxismo una actitud dialéctica y una interpretación de las contradicciones de lo real (especialmente en cuanto se refiere a la coniencia como epifenómeno de la realidad), pero, por otro, usa esa dialéctica para dar un mensaje estrictamente personal, una visión que es del hombre Brecht y no del catecismo del Partido. Para quienes no comulgan con las pobres simplificaciones del *realismo socialista* pero en cambio admiten la necesidad de un arte comprometido. *El alma buena* de Sechuán es algo así como la prueba del nueve, ya que con ella ha demostrado Bretch que es posible conciliar la intención social, y aun la definidamente política, con la presencia de valores estéticos. Y más aún: tales valores, en vez de disminuir la eficacia del compromiso lo apuntalan inmejorablemente.

Todo Brecht es conflicto; todo Brecht es dialéctica. Pero en *El alma buena* los conflictos se funden en un solo y perfecto nivel, así como se funden distintas épocas en ese Sechuán (así se llama efectivamente una provincia china, que incluye la célebre *cuenca roja y tiene una densidad de 128 habitantes por kilómetro cuadrado*) que tiene rasgos de la dinastía Chin junto a aviadores que recuerdan nostálgicamente sus vuelos en picada. Con su empleo de máscaras, con sus constantes apelaciones que interrumpen la acción, Brecht aleja deliberadamente de la realidad aquellas peripecias que tienen lugar en la escenografía, al resistirse a que sus personajes sean monolíticamente buenos, al dedicarse concienzudamente a socavar la tramposa perfección del héroe romántico, Brecht está introduciendo asimismo la realidad en escena, y en ese sentido puede decirse que el complejo Shente-Shui-Ta es, pese a su máscara, más verdadero que cualquier héroe de Hugo o de Vigny. Brecht llega incluso a tomar por asalto la teodicea (o sea la compatibilidad, entrevista por Leibniz, de la bondad de Dios con la existencia del mal en el mundo) y allí es donde su implacable ironía hace los mayores estragos, ya que si bien los dioses no pueden cambiar el mundo, este en cambio consigue transformar a los dioses. Holthusen ha notado agudamente que una acotación advierte acerca de ellos: *"han cambiado mucho"*. En sus últimos tramos, la obra adquieren una fuerza impresionante, que sirve incluso para prestigiar retroactivamente el aire casi frívolo de algunas escenas anteriores.

Este es el quinto Brecht que se da en Montevideo (El Galpón brindó *La ópera de dos centavos*, *El círculo de tiza caucasiano* y *Grandeza y miseria del*

Tercer Reich; Club de Teatro presentó *Madre Coraje*) y parece increíble que, a esta altura, la Comedia Nacional no se haya atrevido aún a incorporar este autor (probablemente el que más influye en el teatro actual) a su repertorio. La referencia a la Comedia no es gratuita. *El alma buena de Sechuán* es una obra que requiere un imponente reparto y la Comedia podría ser el elenco que mejor llenase tal abundancia de papeles. A Club de Teatro, como a cualquiera de los elencos independientes, esta es una obra que le queda grande. (Me estoy refiriendo al número de actores; no, por supuesto, a otros factores como talento, oficio y sensibilidad). Esta comprobación no puede haber escapado a Roberto Fontana, hombre experimentado en estas lides. Sin embargo, hizo su Brecht y, pese a algunas inevitables rengueras de la versión, hay que aplaudirle la osadía. Dar vida en escena a *El alma de Sechuán* es una empresa casi monumental. Fontana tuvo noción de su responsabilidad, pero también de las limitaciones de su conjunto. Tal vez por eso cuidó más el núcleo central de la obra que las escenas marginales. Las flojedades de su versión están en los suburbios de la trama y se deben fundamentalmente a insuficiencias del elenco. Solo en los papeles de los dioses, tales insuficiencias tienen un paso decisivo. Roberto Pomes, Américo Depauli y José Bernárdez, desperdician, con su bisoño amaneramiento, un texto impagable. En otros papeles secundarios, los pozos interpretativos son menos advertibles; la dirección consiguió incluirlos, asimilarlos (lo que equivale a disimularlos), integrarlos en una concepción plástica del espectáculo. Hay escenas en que los actores son meras formas, o colores, o gestos. No obstante, esos dos factores: uno negativo (insuficiencia del elenco) y otro positivo (integración plástica de las escenas), tuvieron su intervención en un factor que conspiró contra una mayor eficacia de la primera parte: la excesiva lentitud. No es descartable que ello se deba a desajustes de la noche de estreno, sobre todo si se tiene en cuenta que la segunda parte adquirió de entrada un ritmo más veloz y marcado, y ello (agregado a una mayor precisión en todas las zonas del espectáculo) tuvo de inmediato en el público una recepción más cálida. La canción de los ocho elefantes fue, en ese aspecto, el más logrado instante colectivo.

La obra está construida sobre la base de un personaje fundamental: Shen-Te. Fontana tuvo el acierto de ver en Nelly Goitiño la actriz adecuada a ese arduo papel; pero, además, tuvo la suerte (no demasiado frecuente) de que la realidad confirmara su intuición. Estuvo tan bien Nelly Goitiño, que su actuación fue una especie de palo mayor, capaz de sostener todo el velamen del espectáculo. Ya en el texto es un papel estupendo, pero la actriz lo enriqueció constantemente. Desde la amabilidad profesional en la prostituta del comienzo, hasta la alegre ternura de la escena de amor bajo la lluvia; desde la tajante severidad en su composición de Shui-Ta, hasta la desgarradora confesión del final, Nelly Goitiño mostró una admirable ductilidad y una lúcida compenetración con la concepción brechtiana del personaje. Fue bien acompañada

por Rosa Mandelbaum (en un ingrato papel que la actriz compuso sin una falla), Sergio Otermin, Luis A. Barreil, Justo Martínez, Yuki Valdéz (dijo muy bien su monólogo), y, en un segundo plano de corrección, por Zoraida Nebot, Washington Pereira, Norma Mokuvos e Imilce Viñas.

La traducción de Mercedes Rein corrió con mucha fluidez (por supuesto, es muy superior a la de Mariano Santiago Luque) menos en alguna de las canciones, como la de Sankt Nimmerieinstag, en que los versos parecieron demasiado duros. La música de Silvio Aladjem (dinámica, pegadiza) debe ser una de las mejores partituras hechas para el teatro en nuestro medio. El vestuario de Domingo Caballero tendió cabos al siglo xx, a una China intemporal y también a Brueghel (esto puede no ser un simple azar, ya que Brecht contaba al gran flamenco entre sus maestros); la escenografía de Antonio López De León y Miguel Morosoff (también responsables de la utilería y las luces) fue una realización atrevida y pujante, que contribuyó a la exigencia brechtiana de distanciamiento.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de octubre de 1963: 29).

Dos estrenos de la Comedia

Buenas intenciones y timidez dramática

Uno de los elencos de la Comedia Nacional estrenó el jueves en Sala Verdi, bajo la dirección de Federico Wolf, dos piezas breves (*El desvío* y *El Socavón*), del autor nacional Hiber Conteris, que habían sido mencionadas en el concurso de obras teatrales que la Comisión de Teatros Municipales organizara en 1961. Es muy poco (como no sea una inhibitoria ingenuidad dramática) lo que ambas obras tienen en común.

El desvío presenta el último tramo de una aventura amorosa que, al parecer, ha sido vivida intensa y furtivamente por un profesor casado (Horacio Preve) y una colega (Nelly Antúnez) que está a punto de contraer un enlace muy ventajoso. La clausura de esa relación clandestina tiene lugar en la biblioteca de un liceo, con frecuentes interrupciones a cargo de la bibliotecaria (Elena Zuasti), otro profesor (Jorge Triador) y un estudiante (Jorge Bayarres), pero también hay varios *racconti* en que intervienen la esposa del profesor (Mary Vázquez) y el prometido de la profesora (García Barca). El autor plantea un conflicto, pero no se atreve a desarrollarlo ni hacia el pasado ni hacia el futuro.

Pese al movido tránsito de personajes, en lo dramático la situación se mantiene inmóvil durante todo el acto, y el adiós final ya estaba previsto en las primeras líneas de diálogo. Incluso los *racconti* son más bien gratuitos, ya que representan meros desarrollos (más extensos pero no más esclarecedores) de actitudes ya anteriormente divulgadas por los personajes. Por otra parte, al autor parece faltarle cierta sensibilidad coloquial, ya que los diálogos

incurren a veces en giros imposibles. Hay un solo personaje (el de la bibliotecaria, bien defendido por Elena Zuasti) que tiene alguna carnalidad, pero, como se trata de un figura secundaria, no alcanza para levantar el nivel de la pieza, que siempre parece frustrada por cierta timidez para lo dramático. Federico Wolf dirigió la obra en un ritmo demasiado lento y elemental, pero consiguió un correcto nivel en las actuaciones de Preve y Antúnez, y algo más que corrección en la enriquecida viñeta de Elena Zuasti.

También en *El socavón* hay timidez dramática, aunque la obra, en un nivel de externa teatralidad, funcione mejor que la primera. La situación en sí (cuatro mineros y un sacerdote han quedado aprisionados por un derrumbe en el socavón de una mina) tiene un suspenso que reclama otro interés por parte del espectador. Además, hay cierta progresión en el conflicto derivado del enfrentamiento de los respectivos miedos y cóleras de los personajes. La intención social de la pieza es muy loable y (sobre todo considerando que Conteris es un hombre de militancia evangélica) trasmite una evidente y limpia sinceridad en el planteo religioso. Hay incluso varios momentos (la sumaria confortación que el minero Ambrosio intenta dar al cura, repentinamente disminuido por el miedo; las cinco voces que gritan la palabra Dios) en que el autor se arriesga en un efecto más comprometido, y construye, por medios legítimos, una tensión teatral. Pero la ambigüedad del final desbarata esas virtudes parciales. Frente a dos soluciones (el aniquilamiento o la salvación que quizá consideró demasiado fáciles), el autor se decide por una irresolución final que es fatal para la obra. Por supuesto, los dos extremos obvios eran demasiado fáciles, pero allí es donde Conteris debió haber empleado a fondo su imaginación, no ya para servir a un designio que le fuese ajeno, sino precisamente para ayudar a su propia alegoría. De todos modos, y aun con ese descuento decisivo. *El socavón* tiene méritos atendibles (personajes mejores delineados, progresión dramática, algunos síntomas de intuición teatral) que permiten esperar alguna muestra más imaginativa y de mayor osadía intelectual de este joven autor, tan rebosante de buenas intenciones.

En la segunda pieza, y frente a un texto que ofrecía más posibilidades, Wolf consiguió un ritmo más vivo y también la atmósfera de creciente enrarecimiento a que obligaba la anécdota. El elenco (Eduardo Prous, Jaime Yavitz, Enrique Martínez Pazos, Jorge Triador, Julio Calcagno) aportó a la pieza un buen nivel profesional.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de noviembre de 1963: 29).

Un espectáculo valioso pero inmaduro

"Mi nombre es mío; no lo he recibido, lo he hecho", dice Kean a Lord Mewill en una de sus tantas explosiones de libertad. No sé si la frase viene del original de Dumas o solo aparece en la adaptación de Sartre, pero de todos modos puede hacer explicable esa misteriosa atracción que el filósofo de *L'Etre*

et le Néant parece haber sentido por el viejo personaje de Alejandro Dumas. Pierre De Boisdeffre ha reconocido que el motor ideológico del teatro de Sartre es la noción de libertad y que las mejores de sus piezas adoptan la forma de un teorema perfectamente claro que podría formularse así: *"El hombre no es sino lo que a sí mismo se hace; si Dios existe, el hombre no existe; el hombre está condenado a ser libre"*. Pues bien, *Kean*, de Dumas-Sartre (estreno del viernes 1º por la Comedia Nacional, bajo la dirección de Laura Escalante) no desentona en esa concepción. El personaje-actor es una ejemplificación pintoresca y casi extrema del hombre sartriano que se construye a sí mismo; que se inventa a sí mismo en cada minuto; que no hace sino lo que quiere; que constantemente elige. Los primeros cuatro actos comunican al espectador el color de una existencia; solo en el último, Kean revela su verdadera esencia, pero esta resulta solo un corolario de sus actitudes. ¿Acaso el conjunto no representa una inesperada demostración de cierta recurrente fórmula (*"la existencia precede a la esencia"*) de la filosofía sartriana?

Filósofos aparte, el personaje de Kean (actor inglés nacido en 1787 y muerto en 1833; mujeriego y borracho, escandaloso y genial, ególatra y ocurrente; formidable en el papel de Shylock, Otelo, Macbeth; mediocre en el de Romeo, Lear y Hamlet) lleva en sí mismo una riquísima posibilidad teatral. La pieza (que sin duda arma episodios ficticios y, con saludable desparpajo, reinventa la historia) desarrolla hábilmente esa posibilidad y saca prodigioso partido de un entrecruzamiento que constituye su mayor efecto: en las conversaciones de su vida real, Kean declama como un actor, en tanto que, en la única escena shakespeariana (*Otelo*, acto V, escena II) interpolada, hace referencias concretas a sus problemas de la realidad. Kean no tiene reparos en usar su empaque profesional para expresar mejor concepción del mundo, verbigracia en la notable escena II del acto II: *"No se trabaja en el teatro para ganar la vida. Se trabaja para mentir, para mentirse a sí mismo, para ser lo que no se puede ser, y porque está uno harto de ser lo que es. Representa uno para no conocerse o porque es uno cobarde, papeles de santo porque es un malvado; se hace de asesino porque se muere uno de ganas de matar al prójimo, se representa porque es uno embustero de nacimiento, porque se ama la verdad y se la detesta. Representa uno, porque si no representara, enloquecería"*. Venga de Dumas o de Sartre, lo cierto es que Kean se convierte en una suerte de demagógica verificación de las apariencias. Cuando el actor le dice a Lord Mexill: *"Comprenda usted; he tomado a Polonio tantas veces por un rata que tengo una deformación profesional"*, está dando pie para una glosa más extensiva. Por un lado, la deformación profesional lo lleva a *actuar* y a fingir en la realidad, a inventar un amor que no siente y a desesperarse por esa causa; por otro, la misma deformación profesional le hace verificar que en la realidad *todos*, y no solo él, son actores (*"estaba usted esperando la réplica"*, le dice a Elena, la mujer que él dice y cree amar) y hacen el papel de héroes aunque sean cobardes, el de santos aunque sean malvados. Su derrota final como actor es también su victoria

como hombre; su huida con Ana, la hija del quesero, es su definitivo descenso del énfasis, de la hinchazón; es su espontánea asunción de la realidad. Pero mientras él, el comediante, ingresa en su propia veracidad, el Príncipe de Gales (que no es actor) se queda a solas con su mentira, prisionero de hipocresía, obligado a inventarse un amor que es apenas parodia.

Desde Fréderic Lamaitre (a quien la destinó Dumas) hasta Vittorio Gassman (que brindó una escena de la obra en su reciente visita a Montevideo), todos los divos del mundo han visto en este papel la ocasión de un excepcional despliegue histriónico. En eso no estuvieron errados. La figura de Kean es tan rica, y sobre todo obliga verosimilmente a tantas posturas, variaciones y matices, que su cabal representación puede acarrear un triunfo inusual para un intérprete. Pero es un papel arduo, fatigante, que, además de una ductilidad excepcional, exige una tensión indeclinable y una seguridad sin fisuras. Seguramente no hay en Montevideo un actor con más probabilidades que Guarnero para enfrentarse con semejante responsabilidad. Pero en la noche de estreno, el público solo pudo tener una parcial confirmación de esa certeza. Lo lamentable es que, en otras circunstancias, pudo haber tenido una confirmación completa.

En primer término, me pareció muy acertado que Guarnero (tal vez aconsejado por la directora Laura Escalante) no se lanzara a la vana empresa de imitar a Gassman. El actor uruguayo concibió un Kean a partir de su propio estilo, que ya tiene un registro suficientemente amplio como para atender las innumerables exigencias del personaje. Comparado con el de Gassman, Guarnero hizo un Kean más terrestre, menos pagado de sí mismo, pero la diferencia más notable (no en calidades sino en actitudes) estuvo en la cuota de humor. Mientras Gassman se hacía fuerte en una corrosiva destilación irónica, Guarnero apuntaló el humor del texto con una portátil jocundidad, muy en su cuerda, que le permitió algunos alardes de gran comediante. Es un trabajo compuesto con cariño, con delectación, con loable intención comunicativa, pero también con inseguridad. Esta fue la lamentable (y olvidable) depreciación que sufrió su tarea, por otros conceptos tan estimable. Con excepción de algunas pocas escenas (en las que la confianza mnemónica se reflejó inmediatamente en una mayor solvencia interpretativa), el primer actor no estuvo seguro de su texto. Esta falla suele ser corriente en nuestros elencos, tanto profesionales como independientes, pero pocas veces tuvo tanto peso en un espectáculo. Ello se explica, porque el personaje de Kean es el núcleo central y absorbente de la pieza y sus largos monólogos, y diálogos picados, virtualmente no le dejan respiro al actor. Se trata, por supuesto, de un papel muy difícil, para el que la memoria acaso encuentre (por las repeticiones, los estribillos verbales, las referencias cruzadas, etc.) escollos inusuales, pero no deja de ser lamentable que, si el trabajo de Guarnero no estaba pronto, no se haya esperado quince o veinte días más para el estreno. Así como está, hay largos pasajes en que la eficacia del actor se ve notoriamente disminuida por

la inseguridad. Por otra parte, tal inseguridad también se reflejó en el trabajo de los otros actores (más de una vez Estela Medina debió apelar a toda su sangre fría para sobreponerse a los baches) y originó silencios, vacilaciones, pausas inexplicables. El de Kean es un papel que debe fluir sin un solo tropiezo; el apuntador debe estar allí como una medida de prudencia y no como una tabla de salvación. Creo que valdrá la pena ver de nuevo esta pieza dentro de quince días. Es casi seguro que cuando Guarnero tenga la tranquilidad de un texto absolutamente memorizado, su trabajo se convertirá en una de las mejores creaciones de la temporada.

El trabajo de dirección de Laura Escalante (que hizo irreprochables cortes en el texto) pareció irregular, pero en este caso uno no puede estar muy seguro en cuanto a la atribución de responsabilidades. La escena de *Otelo*, por ejemplo, con su cúmulo de interpolaciones, tuvo un ritmo lento y tropezado que amortiguó casi todos sus formidables efectos, calculadamente armados, como para levantar en vilo a cualquier público; pero desde la platea no pudo saberse si la dirección había marcado esa parsimonia, o si había ordenado otra tensión y otra velocidad, y esta no pudo ser seguida debido al sobrehumano y evidente esfuerzo por recordar un texto solo borrosamente instalado en la memoria. La mano directriz de Laura Escalante pareció al menos mucho más segura en la primera y en la última escena, donde los movimientos, la entonación, y hasta la ubicación de los intérpretes parecieron obedecer a una concepción no solo verbal sino también visual de lo que sucedía en el escenario. También tuvo su peso en el trabajo de los intérpretes, alguno de los cuales (Eduardo Schinca, en el papel de Príncipe de Gales) tuvo una entrada brillante en la primera escena y en general mostró una gran solvencia a lo largo de todo el espectáculo. Estela Castro (Elena) estuvo excesivamente tensa al comienzo, pero se rehabilitó ampliamente en el jugoso diálogo del último cuadro. En un papel que no tiene mayor brillo, estuvo muy bien Wagner Mautone (Salomón), a quien no puede reprochársele ni un solo gesto de más o de menos. No obstante, y una vez efectuados los provisorios descuentos en la labor de Guarnero, el mejor trabajo de la noche fue el de Estela Medina (Ana Damby), quien dio con la nota justa de picardía maniobrera y fresca apetencia, que es rasgo poco menos que constitutivo de su bienhumorado personaje. En un segundo plano, también cabe mencionar a Rafael Salzano (un achacoso Conde de Koefeld) que se lució en su última salida. Excelentes la escenografía de Carlos Carvalho (especialmente en el cuadro de la taberna y el vestuario del Guma Zorrilla).

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de noviembre de 1963: 29).

Matraca de un hombre simple o el alma buena de Londres

Aparentemente, este es el mes de las almas buenas. Después de la de Sechuán, una de Londres. Además de almas buenas, ambas son prostitutas, pero mientras la de Brecht sirve para ilustrar una actitud dialéctica, esta de Charles Dyer (en *Matraca de un hombre simple,* de Mario Morgan) solo aspira a ejemplificar la soledad en un mundo de crueles convenciones.

Los valores de la pieza no hay que buscarlos sin embargo en ese planteo, ya que allí el autor no es demasiado original y se limita a repetir las formulas, a esta altura ya bastante fatigadas, de una literatura que parece inhibida para encarar otro tema que no sea la incomunicación. El mensaje de la pieza es demasiado obvio y está apuntalado por lo habituales clisés. En este sentido, Dyer está evidentemente por debajo de las posibilidades de John Osborne, Harold Pinter, John Mortimer o Shelag Delaney, para solo mencionar nombre provenientes del medio teatral británico. Las virtudes ciertas de *Matraca de un hombre simple* están en la fluidez y en la inventiva de su diálogo, en el planteo psicológico y no en el metafísico. Dyer parte de una situación poco complicada: la prostituta Cyrene (Pelusa Vera), un tímido muchacho de Manchester que a los 28 años aún se siente inhibido frente a las mujeres y que en esta ocasión ha apostado con un amigo cincuenta libras a que perdería su virginidad. Los tres actos sirven para historiar un proceso de acercamiento. Al comienzo, Percy está situado en la timidez y en el ridículo; Cyrene, en la sordidez y en la mentira. Al cabo de tres actos, ambos habrán recorrido la mitad del camino, pero ya es suficiente para que se encuentren en una tierra de nadie llamada ternura. Para llegar a ese *Happy end*, Dyer prescinde virtualmente de la acción. Prefiere apelar a recuerdos (primero mentidos, luego verdaderos); a llamados telefónicos, a la visita de Ricky (Julio Calcagno), hermano de Cyrene; a una acción cantada por esta; y, sobre todo, a un constante vaivén de atracción y repulsa entre ambos personajes. Todo es bastante convencional, y seguramente a Dyer no le ha venido *surmenage* después de haber imaginado una trama tan escueta. Donde el autor demuestra una particular sensibilidad es en la creación de un clima, en la adopción de detalles (como el lavado de platos o la confección de un diálogo que nunca cae en grandes parrafadas literarias) y fluye sin lamentables disonancias de leso coloquialismo.

La versión de Mario Morgan tuvo, sin duda, un saldo positivo. Por lo pronto, impuso el ritmo de palpable veracidad que convenía al realismo enunciado por la pieza, y movilizó a los intérpretes con un aguzado sentido de la condición circular del espectáculo. Su aporte también fue visible en el trabajo del escaso elenco. Walter Reyno estuvo francamente acertado en su retrato del vacilante e inhibido dueño de la matraca. Pelusa Vera (tal vez de presencia excesivamente fresca y joven para un papel que presupone cierta

inevitable madurez y fatiga) dio muy bien los matices de su fluctuante personaje. En algunos momentos, sobre todo en el primer acto, estuvo quizá demasiado estridente, pero luego puso una estupenda calidez en la escenita con el hermano y en los últimos tramos de tercer acto, que son también los más arduos de la obra. Cabe reprocharle a Morgan que no haya abreviado un poco las interminables *suites* de carcajadas, máxime si se considera que la risa no parece ser el mejor recurso de la pareja central. Pese a estas objeciones menores, Ryno y Vera, por la soltura y la espontaneidad con que desenvolvieron ante el espectador el insólito conflicto; por la seguridad con que dieron el texto (virtud que debería ser obligatoria, pero que no es tan frecuente en nuestro medio); y también por la comunicación que establecieron con la platea, compusieron una labor muy estimable que representa un sensible progreso en sus respectivas carreras. En su breve intervención, Julio Calcagno empezó muy inseguro y desacomodado, pero de inmediato se afirmó y fue eficiente *partenaire* en una de las mejores escenas de Pelusa Vera. Solo cabe agregar una mención para la escenografía y en especial para la ambientación de Osvaldo Reyno.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de noviembre de 1963: 9).

Don Juan Tenorio por Roberto de Blanc, en Teatro Circular

Una compañía, formada con elementos uruguayos y españoles, presentará esta noche en el Teatro del Círculo la obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, bajo la dirección del actor español Roberto Deblanc, quien también tendrá a su cargo el papel protagónico.

José Zorrilla y Moral nació en Valladolid, el 21 de febrero de 1817 y murió en Madrid el 23 de enero de 1893. Su padre fue alcalde de la Corte y superintendente de policía. El joven Zorrilla estudió derecho en Toledo y en Valladolid, pero en 1836 (o sea a los diecinueve años) huyó de la casa para dedicarse a la literatura. Al año siguiente su nombre ya estaba en boca de todos, gracias a una elegía que leyó en los funerales de Mariano José de Larra. Tenía 22 años cuando se casó con una viuda, Florentina Matilde O' Reilly, que le llevaba dieciséis años. El público lo abrumó con su entusiasmo, y doña Florentina con sus celos. Pudo más la presión de estos celos que el halago de aquel entusiasmo, y, en consecuencia, el poeta escapó nuevamente. Estuvo en Francia, en Inglaterra, en Cuba, en México. En este último país, le dio la razón a doña Florentina enamorándose de una mexicana. El emperador Maximiliano lo nombró director del Teatro Nacional. En 1865 murió su mujer y poco después Zorrilla entendió que era el momento de regresar a España; el fusilamiento de Maximiliano, su protector en México, acabó de convencerlo acerca de las ventajas del regreso. También colaboró Juana Pacheco, con quien

se casó en 1869. En 1885 ingresó en la Real Academia Española y en 1889 las Cortes le votaron una pensión en la esperanza de que terminaran sus apuros económicos. Granada lo coronó con solemnidad en 1889. En 1893, cuando estaba publicando sus agitadas y adornadas memorias, murió en Madrid.

De toda la producción poética y dramática de José Zorrilla no es mucho lo que ha sobrevivido. Julián Marías ha escrito que *"Zorrilla no era un poeta de intimidad; cuando en algunas ocasiones siente la tentación de hacer poesía* subjetiva*, al modo romántico, suele ser insincero"*. De su producción teatral (que incluye títulos como *El puñal del godo* y *El zapatero y el rey*) lo mejor es *Don Juan Tenorio*. Julio Torri llega a sostener que esta obra *"es lo único que sobrevive de la escena romántica española"*.

El tema de Don Juan (cuyo legendario origen no ha sido aún establecido con certeza), ha provocado innumerables enfoques y variantes a través de los siglos. Según Celestino Capasso, *"la primera obra en la cual la leyenda encuentra una forma artística definida es* El burlador de Sevilla *y* Convidado de piedra*"*, atribuida a Tirso de Molina y definida por Américo Castro como *"un vendabal erótico"*. Pero, después de Tirso, van apareciendo los respectivos donjuanes del italiano Andrés Cicognini (1606-1660), del también italiano Andrea Perrucci (1651-1704), las tragicomedias de los actores franceses Dorimond (representada en París en 1661) y de Villiers (impresa en 1665), el célebre *Don Juan ou le festin de Pierre* (1665) de Molière y la correspondiente adaptación en verso (1677) de Thomas Corneille, la comedia *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague,* del español Antonio de Zamora (1660-1728), el flojo *Don Giovanni o la punizione del dissoluto*, del italiano Carlo Goldoni (1707-1793), el breve *Don Juan* del alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), la versión danesa de Johan Ludving Heiberg (1791-1860), el célebre de Lord Byron (*Don Juan, an Epic Satire*) publicado entre 1819 y 1824, la tragedia en verso (*Don Juan und Faust*) del alemán Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), la tragedia póstuma de Puskin (*Kamenny Gost*, o sea *El convidado de piedra*) escrita en 1830, el *Don Juan de Maraña* de Alejandro Dumas (1803-1870), el poema dramático de Nicolás Lenau (1802-1850) que trata de ser la contrapartida del de Byron, la versión portuguesa (*A morte de Dom João*) de Abilio Manuel Guerra Junqueiro, el drama en cinco actos *Don Juan's Ende* de Paul von Heyse (estrenado en Mónaco en 1884), la versión ucraniana (*Kaminnyj Hospodar*, o sea *El convidado de piedra*) de Lesja Ukrainka (1871-1913). Hay además versiones más libres del personaje legendario; baste recordar las de Musset, Gautier, el sueco Almquist, el ruso Alexei Tolstoy, Barbey d'Aurevilly, el italiano Giovanni Cesareo, Carl Sternheim, Azorin (en su novela *Don Juan*), el inglés Thomas Shadwell, Próspero Merimée, Arturo Graf y George Bernard Shaw. (En la música, el personaje ha inspirado a Mozart, Gluck, Ricardo Strauss, Gazzaniga, Tritto, Pacini, Rimsky-Korsakov, etc.).

Se dice que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla no gustó en oportunidad de su estreno, y por ello su autor lo vendió por una suma insignificante; sin embargo, esta obra se representa tradicionalmente en España todos los años en los primeros días de noviembre. Cuando Zorrilla ingresó a la Academia, narró en verso aquel mal negocio: *"Yo le engendré y vendí a Don Juan Tenorio,/ por no perder el tiempo en echar cuentas"*. Lo cierto es que la obra tiene grandes flojedades (reconocidas enfáticamente por su autor) y notorias virtudes. Evidentemente, Zorrilla le dio nueva vida al personaje, haciéndole más diabólico que el de Tirso. Sin embargo, la redención por el amor (que incorpora Zorrilla, como explicable concesión al gusto romántico) niega en cierto modo la esencia del personaje. La apoteosis del final es lo menos donjuanesca posible. *Clarín* (que en su novela *La regenta* hace que la obra de Zorrilla juegue un papel importante en un estado anímico de la protagonista) ha escrito una frase decisiva sobre la obra: *"Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiamándose todos los años la noche de ánimas, entre el vulgo bonachón y nada crítico, al ver a don Juan seducir a doña Inés y burlarse de todas las leyendas"*.

La versión que se presenta esta noche en Teatro del Círculo, tendrá su responsable en el actor español Roberto Deblanc, quien la protagoniza y la dirige. Deblanc nació el 7 de noviembre de 1934, en Valladolid, cuna de Zorrilla. Estudió cine en el Instituto de Investigaciones Cinematográficas, de Fernando el Santo, en Madrid, e inicialmente se especializó en doblaje cinematográfico. Figuró como ayudante de dirección en varios filme s(*Recluta con niño*, de Sánchez de Heredia; *Locura de amor*, de Luis Lucía, etc.). Su actividad teatral incluye dirección y puesta en escena de numerosos espectáculos en Madrid, Barcelona, San Sebastián, Valladolid, etc., entre los cuales figura un *Otelo* y *Hamlet*, además de *Don Juan Tenorio*, obra en la que se ha especializado. Su puesta en escena —según sus declaraciones— es de *"estilo espectacular"*, entendiendo por tal el uso de sonidos estereofónicos (aldabonazos, fondo de grillos, etc.) y una escenografía que denomina *"luz relieve"* (*"se consigue el relieve por medio de la luz"*). Tiene enorme confianza en la calidad del espectáculo y ha adelantado que posibles y próximos títulos podrían se *El puñal del godo* y *El zapatero y el rey*, ambos de Zorrilla. La escenografía es de Balcárcel, Rodríguez y Bonavita. Actúan en *Don Juan Tenorio*: Alberto Civet, Emilio España, Amparo Plaza, Miguel Moya, José Somoza, Alberto Beraldo, Carlos Segredo, Estela Vera, Ofelia Gil San Martín y Norma Lyn.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de noviembre de 1963: 9).

Las cuatro largas horas de un *Don Juan* estereofónico

El espectáculo presentado la noche del viernes en Teatro del Círculo (*Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, por la compañía que encabeza y dirige el actor español Roberto Deblanc) estaba anunciado para las 21 y 30, empezó realmente a las 22, y concluyó a las 2 y 15 del sábalo. Semejante maratón es apenas un signo representativo de una empresa francamente descabellada.

Desproporción es la palabra que acaso compendie mejor los diversos aspectos y niveles de un espectáculo tan inusual para el medio teatral montevideano. La desproporción empezó en el lenguaje empleado en el programa, que incluye algunas frases ("*Cada verso una emotiva dicción*"; "*Constante suspenso en diálogos y acción*"; *"Dos almas ciegas en tesón de burlar la realidad del Creador"*; *"Amor, coraje, furia, muerte, osamentas"*), dignas de ser purificadas por la sonrisa inocente con que Gelsomina presentaba a su Zampanó. La desproporción siguió en la concepción de la puesta, que en declaraciones previas fue denominada por Deblanc como de *"estilo espectacular"*, y que basó sus sorpresas en paredes que se abrían, chisporroteos a destiempo, y una red de poderosos parlantes que hacían que los pasos sonaran como galopes y el golpe de los remos como cataratas del Niágara. La desproporción existió, por último, entre el evidente trabajo y crecido costo que exigió la encopetada puesta en escena, y la modestísima condición interpretativa del elenco.

El teatro —sobre todo si se trata de una obra de tradición tan popular como *Don Juan Tenorio*— es esencialmente actores, y no hay estilo espectacular capaz de rescatar una función en la que los intérpretes vocalizan mal, se amontonan en la escena o declaman escolarmete. Como director, Deblanc pareció [*ilegible*] que conseguir de sus actores una mínima soltura y una dicción correcta. Reconozco que puede tratarse de una preferencia estricta tender a que era más importante transmitir estereofónicamente a la platea un canto de gimiente tono personal, pero me parece que el énfasis exterior y bambollero desentona particularmente con una obra como *Don Juan Tenorio*, que todos los noviembres es brindada a lo largo y a lo ancho de España a fin de que el pueblo se reencuentre con su viejo y querido mito, y no con los últimos adelantos del equipo sonoro. Ya lo dijo *Clarín*: *"Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiasmándose todos los años la noche de ánimas, entre el vulgo bonachón y nada crítico, al ver a don Juan seducir a doña Inés y burlarse de todas las leyes"*.

Otro detalle que perjudicó a la pieza (alargando además desconsideradamente el espectáculo) fue la inclusión, al comienzo de cada escena, de larguísimos y vacunos comentarios, ajenos totalmente al texto de Zorrilla y vertidos en un engolado tono de locutor de radio. En el trabajo del elenco, aparte de una generalizada pobreza de recursos, que evidentemente una falta de coherencia en la dirección. Aquello fue un verdadero muestrario de estilos, donde cada cual se arregló como pudo. En el papel protagónico, Roberto

Deblanc mostró cierta desenvoltura e incluso tuvo algún buen momento, como el de la escena del sofá, donde dijo con ritmo y expresión aceptables los viejos y sonoros versos: *"¡Ah! ¿No es cierto, ángel, de amor..."*. Pero, evidentemente, no es un actor de gran vuelo, y en los pasajes de bravura su composición de Don Juan fue más bien rígida y sin matices. Claro que las más serias objeciones sobre su aporte no se refieren tanto a su trabajo interpretativo como a su jactanciosa e inútilmente enfática concepción del espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de noviembre de 1963: 25).

Buen humor revisteril en el estreno del Cervantes

Después de la temible exhibición de humorismo porteño que brindara hace tres meses en el Cervantes la compañía Arata-Bozán-Anchart-Muñoz, será lógico que el público montevideano asistiera con algunas prevenciones a la presentación, en la misma sala de la Compañía de Revistas del Teatro El Nacional de Buenos Aires, que inició el viernes *Risas, mujeres y canto, esperando el aguinaldo*, de Petit y Prat.

Cabe reconocer, sin embargo que, con respecto a aquel infausto antecedente, la compañía que encabeza el veterano Tito Lusiardo brinda un espectáculo considerablemente más decoroso, y también más eficaz en su propósito humorístico. En primer término, esta de "El Nacional" es definitivamente una revista (las módicas tramas urdidas por los libretistas solo ofician de excusa para la intercalación de chistes, canciones, bailes y exhibiciones de curvas femeninas) y como tal debe ser juzgada.

Los números musicales no son nada del otro mundo y el ballet de Carlos Manuel no hace méritos para ser recordado, pero los *sketches* de Pete Martin (aunque incluyen chistes de segunda y tercera mano) tienen bastante gracia, y las hermanas Linares suficiente simpatía. La voz del trópico Zaime Beleño, sirve más como trópico que como voz; Paula Gales, en cambio, tiene voz y presencia, pero su gesticulación melodramática no parece la más adecuada para la admonitoria nostalgia de *Yira, yira*; Pepino se hace disculpar sus estentóreas tarantelas con un oportuno sentido del humor a propósito de su condición petiza.

En realidad, los justificados atractivos de este espectáculo son la *cancha* revisteril de Tito Lusiardo y la demagogia corpórea de Mabel Luna, una intrépida *vedette* dispuesta a paliar el tremendo problema de la incomunicación con el prójimo, mediante la pormenorizada exhibición del 97% de sus convincentes argumentos. En general, el prójimo sale muy animado.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de noviembre de 1963: 28).

Héctor Píriz y Ema Muñoz crean un espectáculo realmente joven

Para los jóvenes egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático ha existido siempre la interrogante acerca de cómo y dónde poner en práctica lo aprendido en varios años de estudio. Es cierto que la Comedia Nacional se preocupa por incorporar algunos egresados, pero, como es lógico, su demanda resulta notoriamente inferior a la oferta de la Escuela. Dos motivos han contribuido para que el problema se agrave en los últimos tiempos. En primer término, y por causas que no es del caso analizar aquí, ha decaído visiblemente la asistencia del público a los espectáculos teatrales, provocando ello la consiguiente retracción en la actividad de los elencos. En segundo término, e independientemente de esa circunstancia, la capacidad de los distintos conjuntos parece colmada. No es este, por cierto, un panorama muy auspicioso para quienes, al iniciar sus estudios teatrales, creyeron asegurarse de ese modo un futuro de profesionalización y perfeccionamiento.

El espectáculo (*El amor y los clásicos* y *La alondra*) presentado el sábado en Sala Verdi por el binomio Ema Muñoz-Héctor Píriz, debe ser mirado sobre todo como el intento de buscar una salida decorosa a esa situación de estancamiento. La idea fue concebida por Ema Muñoz (reciente egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático) y completada por Héctor Píriz. Es evidente que para ambos no pasó inadvertido que la extrema juventud era en cierto modo una limitación para el armado de un repertorio.

En la solución de esta última dificultad, colaboró eficazmente el crítico y dramaturgo Ángel Rama. Con la base de un tema recurrente (el amor), Rama eligió diversos fragmentos de autores clásicos (Shakespeare, Tirso y Lope) y los vinculó entre sí mediante un texto propio, de evidente fluidez, que cumple de manera cabal su objetivo. Este no es otro que la compaginación de aquellas escenas célebres (de *Romeo y Julieta*, *El vergonzoso en palacio*, *El perro del hortelano*, *La fierecilla domada*) con las preocupaciones, no demasiado profundas pero siempre funcionales, de una joven pareja que escucha comentarios sobre el amor, provenientes de otra pareja, tan desabrida como insensible, capaz de acusar de *retrógrados* a los amantes de ayer y de anteayer. *El amor y los clásicos* trata de demostrar (y en parte lo consigue) que en realidad no eran tan retrógrados.

La mejor virtud de la estructura construida por Rama, está en que la misma hace perfectamente potable la juventud de los intérpretes. Héctor Píriz y Ema Muñoz, antes de presentarse en la Sala Verdi, han venido brindando este espectáculo en más de veinte localidades del interior. Tal experiencia previa ha servido para otorgar a ambos una soltura de movimientos, un aplomo profesional y una seguridad en el texto, que no es rasgo común de los estrenos montevideanos. La puesta en escena (que el programa denomina modestamente *"supervisión"*) de Eduardo Schinca, es advertible en los

enlaces de escenas, en pequeños gestos y sobre todo en la finísima matización de la timidez que enriquece la escena de Magdalena y Don Dionis (de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso), que de los cinco fragmentos incluidos es el que fluye en una más ajustada versión.

Héctor Píriz, que hasta ahora solo había desempeñado papelitos sin mayor importancia, se muestra aquí como un actor dúctil y sensible. Ema Muñoz (el espectador necesita unos minutos para habituarse a su timbre de voz, muy particular) justifica las buenas notas obtenidas en sus exámenes finales. Lentamente va imponiendo su menuda presencia; hay en ella una invasora simpatía, que también tiene un estilo propio. Distribuye además, en perjuicio de su sufrido compañero de rubro, unas bofetadas realmente convincentes.

Completa el programa *La alondra*, de Jean Anouilh, en una adaptación de Ema Muñoz. La actriz hace el jugoso papel de Juana, y Píriz rellena nada menos que cuatro personajes. Aunque el espectáculo ha sido bien calculado y el trabajo de los intérpretes no decae (están especialmente bien en la impagable escena de Juana y Beaudricourt), el tono más solemne de la pieza frena un poco el ánimo jovial y desenfadado que constituye uno de los mejores rasgos del dúo. Es simplemente un problema de adecuación entre *El amor de los clásicos* y *La alondra*, existe (considerados ya no como texto sino como espectáculo) la misma diferencia que va de un traje de medida a uno de confección. En un juicio detallista sobre esta agradable función a dos voces, habría que dejar constancia de alguna inmadurez, algunos desajustes, algún exceso de posturas frontales, pero me parece más constructivo señalar que se trata de una empresa acometida con cariño y vocación. Algo que vale la pena ver y estimular.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de noviembre de 1963: 12).

Comedia con mensaje y elenco sin ajuste

El elenco de Nuevo Teatro Circular estrenó el miércoles en la carpa de FUTI, bajo la dirección de José Iriarte, una pieza del autor chileno Sergio Vodanovich: *Deja que los perros ladren*.

Vodanovich, nacido en 1927 y perteneciente dado en Chile dramaturgos como Egon Wolff, Luis Alberto Heiremans y Alejandro Sieveking, empezó escribiendo piezas frívolas (*El senador no es honorable*, *Mi mujer necesita marido*, *La cigüeña también espera*), de buena construcción, y con ellas llegó incluso a merecer algún premio. Es a partir de *Deja que los perros ladren* (estrenada en 1959) que la crítica chilena ha empezado a considerar a este autor como algo más que un hábil comediógrafo con un buen sentido taquillero.

Deja que los perros ladren es, sin duda, una obra rebosante de buenas intenciones. El obvio propósito es la denuncia de un corrupción moral que en Chile, al igual que aquí, ha venido penetrando —de arriba hacia

abajo— varias capas sociales. Esteban Oribe (José Iriarte), un abogado que es presionado por un excompañero de estudios que ha llegado a Ministro (Jaime Terra) para que clausure un diario sensacionalista y opositor, basándose para ello en un delito inexistente. Con el apoyo de su mujer (Alicia Berriel) y las burlas de su hijo (Juan Carlos Olariaga), Oribe intenta actuar de acuerdo a su conciencia, pero la ofensiva que debe soportar es tremenda: desde el Ministerio que lo amenaza con la destitución hasta las voces insultantes que llaman por teléfono; desde el hijo que es aporreado en la Universidad hasta el propietario (Adolfo Palleiro) del diario amenazado, que quiere coimearlo, todo conspira para que Oribe abdique sus escrúpulos para su presente concusión. El final es esperanzado, sin embargo, ya que la conciencia termina por sobreponerse a presiones y tentaciones, y uno de los personajes propone una misión para las nuevas generaciones: *"tratar de limpiar la mugre que nos rodea"*. Curiosamente, este enfoque de la venalidad tiene alguna afinidad con los planteos del brasileño Pereira de Almeida.

La pieza ha sido minuciosamente armada, y en este sentido se advierte casi siempre la mano experimentada de un autor que, gracias a sus piezas de *boulevard*, ha reconocido dónde y cómo funcionan los más obvios reflejos y emociones del espectador medio. Cabe señalar, no obstante, que Vodanovic, en el elogiable afán de agitar su bandera ética, ha caído en planteos algo primitivos que en cierto modo arriman su obra a las conocidas recetas del fatigado realismo socialista.

Por agotadas que estén las reservas morales de una sociedad, la línea que separa los buenos de los malos, aun cuando pase por los corredores, despachos y archivos de un estragada administración pública, nunca es tan definida y tajante como en la pieza de Vodanovic. En la realidad, todo es menos primario y más confuso; de ahí que la obra falle fundamentalmente en lo psicológico, y los personajes lleguen a sus respectivas decisiones, más por determinación del autor que por propio impulso. A dar esta impresión contribuyen, por otra parte, la abundancia de frases en bastardilla, tales como *"Creí que detrás de mí estaba la sociedad"* o *"La primera responsabilidad es respecto a uno mismo"*. Sea dicho eso, sin perjuicio de reconocer que la obra tiene buenos momentos (como la primera entrevista de Oribe con el dueño del periódico), que sus efectos están matemáticamente calculados y que el mensaje final quiere ser (y, en cierto modo, es) constructivo.

En la versión del Nuevo Teatro Circular, se intentó seguir el paso naturalista a que invitaba el texto. Sin duda, José Iriarte vio (con acierto) que la directa eficacia de la pieza funcionaba mejor en ese nivel y en ese estilo; pese a que fue bastante visible que la puesta estaba concebida para un escenario circular y ello representó una depreciación en la obligatoriedad frontal de la carpa, no corresponde hacer mayores reproches al director en cuanto a la concepción general del espectáculo. El notorio déficit de la versión estuvo directamente vinculado a las insuficiencias del elenco. Con excepción del

propio Iriarte (que dio un retrato comunicativo y sensible del acorralado protagonista) y alguna intervención de Adolfo Palleiro, los intérpretes carecieron del suficiente aplomo y hasta de la correcta vocalización, que hicieron creíbles los sueltos personajes concebidos por Vodanovic. La impronta naturalista lleva consigo variar facilidades, pero también supone algunas exigencias; quizá la más importante de estas sea la soltura de movimientos y de dicción. Solo Iriarte cumplió plenamente con ese requisito ineludible; pero su estimable labor no alcanza a salvar la versión de una pieza que, justamente, precisa con urgencia sustentáculos y no despojos.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de noviembre de 1963: 10).

Un Sánchez renovado en la excelente versión del Teatro de la Ciudad de Montevideo

En la modesta escala del teatro rioplatense, Florencio Sánchez es algo así como un clásico, y, en este carácter, sus obras suben periódicamente (y a veces, como en 1960, en forma masiva) a las carteleras. Pero hay varias actitudes posibles en el enfoque de los clásicos. Los ingleses, con respecto a Shakespeare, y los franceses, con respecto a Molière, han demostrado que esas actitudes se dividen en dos: la fidelísima, respetuosa, y en cierto modo rutinaria en el intento creador e imaginativo, capaz de repensar, y aun de transformar, la interpretación tradicional y generalmente admitida. La mayor parte de las versiones de Sánchez que se dieron en 1960, con motivo de los cincuenta años de la muerte del dramaturgo, podrían ser inscriptas en la actitud fidelísima, que tal vez (sobre todo si se considera que Sánchez producía desde el foco zonal y temporal del naturalismo latinoamericano) no sea la mejor manera de estructurar un homenaje.

La versión de *En familia* que el TCM estrenara el año pasado en Madrid y que, con algunas obligadas sustituciones en el reparto, presentó el jueves en el Odeón, no es una interpretación osada y provocativa. Aun salvadas todas la distancias, posibles e imposibles, conviene recordar que Sánchez no es un Shakespeare, un Molière, un Goldoni, cuyas líneas de anécdota pura convierten sus obras en una formidable materia prima para el despliegue imaginativo. El naturalismo es un límite preciso que no tolera en nuestro autor semejantes insurrecciones. La versión del TCM no es un Sánchez desarmado y vuelto a armar; propone, sin embargo, un Sánchez nuevo.

Es evidente que, al encarar esta empresa, y quizá estimulado por la oportunidad de enfrentar (con motivos del estreno de la pieza en Madrid) un público y una crítica vírgenes de todo prejuicio favorable o contrario a Sánchez, Antonio Larreta vio la ocasión de desprenderse de ese cerco de hábitos y de ecos que desde el pasado trae consigo cualquier obra de este dramaturgo. Si *En familia* del TCM es un Sánchez nuevo, ello no se debe a

que Larreta haya querido renovarlo; más bien obedece a que el director se ha aproximado a la obra como si se tratase de un autor no frecuentado por la Comedia Nacional, que no lo hubiera venido brindando insistentemente desde 1948, como si por primera vez hubiera de aprehender el carácter y la esencia de cada personaje.

La vieja versión de [Carlos] Calderón de la Barca funcionaba, si es que la memoria no ha confundido los recuerdos, en un nivel muy aceptable de comedia costumbrista, y todo espectador montevideano recordará sin duda la divertida composición de Guarnero en el personaje de Eduardo, el haragán. La puesta de Antonio Larreta, en cambio, es más fuerte y también más cercana al melodrama, y hace que el verdadero peso del conflicto descanse en la trasformación psicológica que se va operando en Damián, el hijo que intenta enderezar el ruinoso presente familiar. No puede decirse que el estilo elegido por Larreta abdique del naturalismo (sin ese sello, el teatro de Sánchez puede desmoronarse) pero sí que el conflicto naturalista está dado en una octava más de intensidad. Los personajes (Damián y Mercedes) que soportan la mayor carga emocional de la anécdota, en la versión de Larreta sufren *un poco más* de los que el texto sugiere, y ello trae la inesperada consecuencia de […] solo […]; se aproxima más a un público que escucha y ve la pieza con una tensión propia.

Todo el elenco parece compenetrado del tono grave que el director ha impuesto […] a todos los papeles están inmejorablemente defendidos (tal vez […][18] el tono ríspido de Emilia, y Toly Guitelman no se identifique totalmente con el difícil personaje de Delfina) puede decirse que la media interpretativa alcanza un alto puntaje. En su retrato de Mercedes (la madre que mantiene una sufrida lucidez en medio del derrumbe) Concepción Zorrilla realiza lo que probablemente sea su mejor trabajo en la cuerda dramática. Su impecable, sentida composición, no deja resquicio alguno para la objeción crítica; desde la estampa física del personaje hasta los mínimos movimientos y llantos (su máscara dolorida e inmóvil del acto tercero, mientras Carmen Ávila y Toly Guitelman intercambian agravios, es uno de los más eficaces recursos del espectáculo), desde el tono desagarrado de sus confesiones hasta la penetración con que diagnostica su propia decadencia, todo ha sido cuidadosa y artísticamente perfeccionado en este excelente trabajo que sostiene la obra. Otras tres interpretaciones la apuntalan: la de Claudio Solari (que al cinismo y la vacua fatuidad de su personaje, ha agregado un particular condimento: algo así como la desalentada nostalgia de una legítima y verdadera arrogancia), la de Guzmán Martínez Mieres (que hace un Eduardo menos caricaturesco que el justamente célebre de

18 En este pasaje, lo indicado entre corchetes con puntos suspensivos […] está empastelado en el impreso. No hemos podido solucionar este problema (así como otros, no tan graves, que aparecen a lo largo de este plan), en la medida en que no tuvimos originales a la vista, si es que subsisten.

Guarnero, aunque quizá más creíblemente imbuido de sus prejuicios y vanidades de clase), y, finalmente, la del propio Larreta, un impulsivo Damián que crece y decrece en sus esperanzas, y prescinde, desde su inerme confianza, de los rodeos y alertas de la madre.

Como resumen quizá deba decir que, para mi memoria de espectador, este es el primer Sánchez que no me ha obligado a ubicarme históricamente; el primer Sánchez que he podido disfrutar sin necesidad de concederme a mí mismo el *handicap* de recordar que tiene la friolera de cincuenta y ocho años.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de noviembre de 1963: 8).

El último expediente, de Rolando Speranza, o el costumbrismo salvado por la invención

El Galpón presentó en su sala *El último expediente*, de Rolando Speranza, bajo la dirección de Jorge Curi. Este espectáculo es el primer resultado de una experiencia que, si bien tiene antecedentes en otros medios culturales, el más exitoso en América Latina ha sido el Taller de Escritores que Fernando Alegría dirige en la Universidad de Concepción, Chile, en nuestro país significa una novedad: el Seminario de Autores. Desde 1961, Rolando Speranza (nacido en 1928) integra ese Seminario, conjuntamente con Hugo Bolón, Alberto Paredes y Dervy Vilas.

En primer término hay que señalar que, a juzgar por esta primera muestra, la nueva experiencia puede dar excelentes resultados. La pieza estrenada es una prueba de las ricas posibilidades que el trabajo en equipo puede abrir a la vida y a la producción teatrales de nuestro medio. No solo se trata de una obra bien construida y dosificada; no solo revela un grado de invención y de osadía que parecían vedados a nuestros jóvenes dramaturgos, sino que, además, evidencia una alerta sensibilidad para captar las peculiaridades de nuestro lenguaje popular, recreado, como el de todas las latitudes, a partir de contagios, invasiones, préstamos, parodias, auténticos legados y también (¿por qué no?) de una cuota de invención. En este último sentido, sobre todo, se nota la contribución de muchos y afinados oídos, que aquí y allá pueden haber detectado (y eliminado) disonancias, frases que rechinaban, exabruptos de leso coloquialismo. Con excepción de las últimas piezas de Maggi, esta de Speranza debe ser, dentro de la producción teatral de varios años a esta parte, la que incorpora más elementos imaginativos, sin por ello desprenderse del contorno real. Con el viejo y montevideanísimo marco de la Caja de Jubilaciones, el autor pudo haberse quedado en el puro costumbrismo, en la pincelada naturalista, en la copia taquigráfica de un deteriorado café. Rolando Speranza inventó una situación excepcional: un satélite artificial, lanzado al espacio para experiencias nucleares en la estratósfera, falla en su funcionamiento y se convierte en la creciente amenaza de un catastrófico descenso, a cumplirse en una de varias ciudades,

entre las cuales está Montevideo. Buena parte del éxito de la pieza depende de haber visto que, a los efectos de no desperdiciar ni desvirtuar el marco real que brindaba el ambiente jubilatorio, era necesario que el elemento inventado (aunque excepcional) fuese posible, verosímil. Pero hay, además, otra convicción que salva la pieza: para el uruguayo, la mayor catástrofe es la destrucción del orden (y el desorden) jubilatorio.

Esos ocho personajes que, pese a la orden de evacuación emitida por el Gobierno, no pueden o no quieren o simplemente no se atreven a abandonar la ciudad amenazada y que, en una última actitud gregaria, se amontonan para hablar, jugar, dormir y comer juntos en un recinto oficinesco, van quedando temporalmente al desnudo a medida que el tiempo avanza y la posibilidad de destrucción se hace más clara. Con ese pretexto, Speranza pone el dedo en varias llagas domésticas, pero la que parece más patética es el exceso de confianza. La falsa prosperidad que trajeron al país las guerras ajenas —desde la del 14 a la de Corea— han provisto al hombre común de un falso mito; según el cual siempre sobrevivimos. Por eso, la presencia del satélite errante y averiado, no perturba al "bagayero" Carita (que aprovecha la evacuación para robar heladeras y televisores) o al Viejo (que emplea el raro paréntesis en la búsqueda de su perdido expediente jubilatorio) o al Encargado (inflexible en su parodia de eficiencia administrativa) o a la reseca Bernasconi (usurera con complejos y soledad), a la Señora (desubicada e histérica desde el instante en que advierte que ya no tiene efecto la recomendación del Ministro). En el fondo, y hasta los últimos tramos, ninguno de ellos cree en la inminente catástrofe. Atrincherados en su ciega (o por lo menos astigmática) confianza en los recursos providenciales, monolíticamente seguros de que no les será necesario hacer nada por sí mismo para salvarse, tales personajes se convierten en mezquinos paradigmas de ese uruguayo medio que solo piensa en su confort o en sus digestiones, sin preocuparse jamás por los conflictos, los sufrimientos, el hambre o los estertores que tienen lugar en otros meridianos. Solo hay tres personajes que ven un poco más lejos: la Vieja (que ha venido a cobrar una operación a fin de dejarle esa plata al hijo antes de que arribe una muerte propia para la que se postulan el cáncer y el satélite), Ana María y Juan. Pero estos últimos acceden a la conciencia por intermedio del desánimo, de la realista y desabrida indiferencia.

La pieza tiene todavía algunas zonas débiles, algún tropiezo en una inútil guaranguería verbal, algún estiramiento anecdótico que amortigua innecesariamente la tensión, pero en general puede decirse que se trata de una obra construida con un cuidado de los efectos, una sobriedad de recursos, un esmero en convertir el dato costumbrista en elemento artístico, que por cierto no son frecuentes en el teatro uruguayo. Todavía es prematuro anunciarlo, pero es probable que esta obra dé un viraje hacia una actitud más osada y creadora del autor nacional, y en ese sentido que llegue a tener una importancia que acompañe y apuntale su logro dramático.

La dirección de Jorge Curi estuvo singularmente atenta a consolidar las líneas y entrelíneas del texto. Pese a la amenaza del satélite y sus casi fantásticas repercusiones, el ambiente de oficina conseguido por la dirección tuvo esa mezcla de preocupación, jolgorio, cálculo y algún trabajo, que da el colorcito de tantas reparticiones públicas (con o sin satélite). En el rendimiento de los intérpretes, Curi logró lo que probablemente sea el mejor trabajo de Víctor Perlo, notable en su retrato del Viejo que busca y cree encontrar su expediente. Su última imagen, con la carpeta en la mano y una sonrisa de invicta confianza, es de un patetismo tan despojado como atroz. Rosita Baffico hizo una viejita deliciosa e inexpugnable. Júver Salcedo puso una gran desenvoltura en un personaje que virtualmente dirige todo el tránsito de la pieza. Muy bien Lilián Olhagaray, especialmente en la escena posterior al beso. Amalia Lons empezó con cierta rigidez, pero luego se asentó y transmitió la resentida soledad de la prestamista. En un papel difícil y en permanente tensión, Olga Cerviño tuvo algunas inseguridades de texto pero en general su composición de la Señora fue eficaz. Raúl Pazos estuvo correcto, aunque a veces exageró la vacía seriedad del Encargado. Raúl Cabrera, en el papel de más fácil lucimiento, hizo con naturalidad su tonito guarango pero a veces se le fue la mano en la gesticulación y en la movilidad. Su estilo casi de sainete, divertido en sí mismo, desentonó sin embargo con la sobriedad de los demás. Jaime Pérez Jorge (escenografía y vestuario) María Esther Gilio (ambientación) construyeron un marco burocrático realmente impecable.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de diciembre de 1963).

Ocho sospechosas y un solo muerto en la comedia policial de Teatro Libre

La actividad teatral de Montevideo no es tan abundante como para que coincidan dos estrenos en la misma noche. El pasado viernes, sin embargo, los estrenos simultáneos de El Galpón (*El último expediente*, de Rolando Speranza, comentado ayer en estas páginas) y de Teatro Libre (*Ocho mujeres*, de Robert Thomas) no solo cumplieron con esa coincidencia, sino que agregaron algunas más. Ambas obras constan de ocho personajes; utilizan (cada una a su manera) el recurso *huis clos*; basan sus respectivas tensiones en el suspenso y la amenaza de muerte; aprovechan esa circunstancia para poner al descubierto la intimidad de los personajes; mezclan la comicidad con los recursos melodramáticos; y, por último, incluyen un enfoque crítico sobre los medios sociales en que respectivamente transcurren.

Claro que, además de estas semejanzas, las dos piezas tienen una diferencia esencial: mientras que el autor uruguayo quiere (y en buena parte lo consigue) espolear cierta sensibilidad colectiva, el comediógrafo francés, en cambio solo pretende entretener. Y bien que lo consigue. Thomas tiene una mano comercialmente diestra para ir graduando los efectos y distribuyendo

las sospechas entre esas ocho mujeres (aisladas del mundo y sobre todo de la policía) que pueden haber tenido motivos para asesinar a Marcel, un muerto fresco. Teatro Libre pide encarecidamente que no se revele el final y tiene toda la razón del mundo, ya que la interrogante acerca de quién mató a Marcel no solo sirve para alimentar el interés de la pieza sino que además tiene un poder tan hipnotizante, que no le deja al espectador tiempo ni ganas para reconocer las pequeñas trampas, las contradicciones psicológicas, los datos gratuitos y caprichosos, que el autor amontona en sus tres actos de intriga. Si hubiera que compararlo con paradigmas de la narrativa policial, habría que decir que Thomas está más cerca de la entretenida desprolijidad de Agatha Christie que de las trampas rigurosas de Nicholas Blake. Eso sí: no creo que ningún espectador se duerma. Lo más probable es que la pieza le provoque un insomnio, poblado de ventanas que se golpean y tormentas que aúllan. Si se considera lo que Thomas pretende sin mayor disimulo, esa tensión nerviosa solo merece un calificativo: misión cumplida. Y no es cosa de caer en un bizantinismo retroactivo y empezar a sacar cuentas de que la explosión del calefón (uno entre tantos ruidos inquietante) no era un dato para el crimen sino para el electricista.

Rubén Castillo, desde la dirección, demostró que tiene vistos y disfrutados sus buenos Hitchcock y no se ahorró ni una sola de las posibles invitaciones al miedo; en lo que hizo bien, ya que la sobriedad de efectos, al dejar al descubrimiento las flaquezas de la trama, hubiera amortiguado notoriamente el interés del espectáculo. El riesgo de esta pieza es que requiere un elenco muy parejo, ya que exige una casi constante presencia en escena de ocho actrices en otros tantos papeles de responsabilidad. En este sentido cabe reconocer que Castillo movió muy bien al elenco, consiguiendo de algunas de las intérpretes un rendimiento sin duda eficaz. Pero no todo el octeto estuvo a la altura de sus respectivas responsabilidades. Sin llegar a desentonar, o a perjudicar notoriamente la fluidez de la versión, Renée Azar e Isabel Carro no tuvieron la deseable soltura. Margot Machado, integrante de la Escuela del Libre, de simpática presencia y promisorias condiciones, mostró cierta explicable cortedad, que seguramente corregirá en funciones sucesivas. Estuvo en un buen nivel la labor de Flor de María Bonino (solo cabe reprocharle un excesivo empaque en algunas escenas que no le precisaban) y de Ema Varzi. No obstante, quienes mejor defendieron sus papeles fueron Raquel Azar (quien dio una cálida estampa de la veterana gobernanta), Marisa Montana (excelente como chiquilina traviesa, pero no tanto en las instancias melodramáticas) y sobre todo Gladys Ostuni, a cuyo cargo estuvo la composición más divertida de la noche. Una triple y última mención para la fluidez de la traductora Concepción Zorrilla, el buen gusto y la funcionalidad de la escenógrafa Yenia Dumnova, la ambientación de María Esther Gilio.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de diciembre de 1963: 8).

Club de Teatro en la Feria del libro

En el acogedor salón de Actos de la Feria Nacional de Libros y Grabados que se inauguró esta semana en el atrio del Palacio Municipal, el elenco de Club de Teatro, bajo la dirección de Roberto Fontana, presentó un espectáculo denominado "Algo de nuestro campo" (poesía, prosa y guitarra), que en cierto modo continúa la línea de otro espectáculo afín, pero consagrado a tango y poesía, que estrenara el año pasado en ocasión de la 3.ª Feria.

En esta oportunidad los textos elegidos fueron poemas de Juan Cunha (del libro *A eso de la tarde*) y relatos de Javier de Viana ("La baja"), Francisco Espínola ("María del Carmen") y Juan José Morosoli ("El burro") y el acompañamiento de guitarra estuvo a cargo de Daniel Viglietti, asimismo autor de la música.

Antes que nada, es necesario destacar lo bien que se integró el comentario musical con los pormenores de los trozos literarios. La guitarra (diestramente ejecutada por Viglietti, quien siempre cuidó que su música estuviera al servicio del texto que pronunciaban los actores), ofició como introducción y remate de los poemas de Juan Cunha y, en los relatos, sirvió para subrayar el movimiento (el avance de los dos jinetes, en "La baja") o para destacar lo poético y lo nostálgico (especialmente en el cuento de Espínola).

No representó por cierto una sorpresa comprobar el sesgo humorístico de Javier de Viana o el formidable *crescendo* dramático de Espínola en su impresionante "María del Carmen". Fue en cambio una novedad descubrir las estupendas posibilidades verbales que tiene "El burro", uno de los mejores cuentos de Morosoli. Tanto Roberto Fontana como Justo Martínez enriquecieron con gestos, inflexiones de voz, y hasta con afinados silencios, la sobriedad narrativa del escritor minuano. Los diálogos escuetos, mínimos, de Morosoli, permitieron el aporte más creador de los intérpretes.

Las tres lectoras (Rosa Mandelbaum, Nelly Goitiño, Dahd Sfeir) estuvieron acertadas, especialmente la última que tuvo a su cargo la larga explicación que encuadra el insólito diálogo de "María del Carmen". Pero la mejor oportunidad fue sin duda para los que dialogaron y en ese sentido hay que destacar la excelente contribución de Zoraida Nebot y Rosa Mandelbaum (en el cuento de Espínola) y la de Jorge Sclavo (en el de Viana). Las dos actrices aportaron unas voces increíblemente eficaces, y Sclavo captó perfectamente el peculiarísimo humor de Viana.

Es de esperar que Club de Teatro dé amplia difusión a este nuevo intento de integrar nuestra literatura con nuestra música. Es evidente que ambas salen beneficiadas y que, además, se trata de un género mixto que viene haciendo méritos para adquirir su propia y definitiva validez.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de diciembre de 1963).

Los premios teatrales 1963 o el gran ojo de Florencio

La sombra de Hitchcock estuvo presente en el Festival del Círculo de la Crítica realizado la noche de viernes en el Teatro del Círculo. Por primera vez, la familia teatral montevideana vivió el clima de suspenso que, en otros mercados del espectáculo, precede al anuncio de los premios con que los críticos recompensan la labor de toda una temporada. Hubo nerviosidad, rumores, abrazos, besos, lágrimas, aplausos, caras largas, *bravos*, decepciones, etc. Pero sobre todo hubo una sala colmada, que testimonió un formidable interés público por esta ceremonia de clausura. En un momento como el presente, en que numerosos factores adversos parecen haberse dado cita para perjudicar la norma resonancia de la actividad teatral en nuestro medio, esa presencia del público justamente en el acto en que la crítica nacional elige, entre los trabajadores del teatro, a quienes reputa como merecedores de la máxima recompensa en cada rubro, sirve por lo menos para conjeturar que el espectador no se ha desinteresado del fenómeno teatral y que son otras las causas (¿la televisión? ¿la crisis? ¿los reporteros?) que han provocado su retracción.

La primera entrega de Florencios (correspondiente a la temporada 1962) fue un buen aperitivo. No hubo suspenso, ya que hacía un año que se sabían los hombres de los favorecidos, pero el público se sacó el gusto de aplaudir y vivar retroactivamente a Estela Medina (único fallo por unanimidad, debido a su actuación en *El cardenal de España*), Wagner Mautone (por *Rinoceronte* y *La araña y la mosca*). Hugo Mazza (escenógrafo de *Rinocerontes* y *Un sabor a miel*) y Eduardo Schinca (director de *El cardenal de España*). También hubo un Florencio para la Comedia Naiconal (por *Rinocerontes*, mejor espectáculo del año) y un diploma para Gente de Teatro Asociada, de Buenos Aires (por *Hombre y superhombre*, mejor espectáculo extranjero).

El *show*, que contó con la animación de Rubén Castillo y la supervisión general de Eduardo Schinca, tuvo tal vez sus mejores momentos en los números cómicos. En la parte "seria", Nelly Goitiño dio una trágica fuerza a dos estremecedores poemas de César Vallejo; Wagner Mautone (con la colaboración de Ana María Palumbo y Washington del Río) acometió la ardua empresa de recitar *El verdugo*, de Pär Lagerkvist, acre admonición al género humano que solo en los últimos tramos encuentra su eficacia; Eduardo Schinca, Dumas Lerena, Jaime Yavitz, Estela Medina y Jorge Triador, leyeron con solvencia (especialmente Triador, cuya lectura final fue brillante) *La Donjuanía*, diálogo versificado en que Salvador de Madariaga aprovecha el tema de Don Juan para ejercitar una de sus más viejas obsesiones: introducir a ingleses, franceses y españoles, en moldes tan estrechos como improbables.

En la zona humorística del espectáculo, Estela Castro hizo lo posible por darle vida a un flojo monólogo (*Durante la espera*, de Alfredo Torre Bosch) con claras reminiscencias de *Les bonnes* de Jean Genet; Adela Leijer y Juan M. Tenuta brindaron con lujo de matices *El militar cambia de plaza*, un apunte de Mauricio Rosencof que consigue la gracia por los mejores medios; Dahd Sfeir y Claudio Solari se complementaron idealmente en una escena de *El sexo débil* de Eduardo Bourdet. Pero las mejores carcajadas de la noche las consiguieron Concepción Zorrilla (con su despampanante retrato de una frenético-sonriente locutora de televisión) y el binomio Eduardo Schinca-Jorge Triador en su cada vez más festejada composición de *Las calandrias de Pando*.

Luego, en medio de un silencio extrañamente compacto (es decir: sin toses, ni chistidos, ni caramelos) Ángel Rama comenzó a despejar el septeto de incógnitas. De acuerdo a lo que informáramos ayer, los Florencios 1963 correspondieron a Dahd Sfeir (por *La vista de la vieja dama* y *San Antonio y la alcancía*), Antonio Larreta (por *Un enredo y un marqués* y *El cuento del zoológico*), Mario Galup (escenógrafo de *El anzuelo de Fenisa*), Domingo Caballero (diseñador del vestuario de *Las sabihondas* y *La Mandrágora*), José Estruch (director de *El anzuelo de Fenisa*) y la Comedia Nacional (por *Las sabihondas*, considerado el mejor espectáculo del año). También hubo diplomas para el mejor espectáculo extranjero (*Il gioco degli eroi*, por la compañía Vittorio Gassmann) y, en carácter de menciones, para Antonio Larreta (por *Un enredo y un marqués*) y Rolando Speranza (por *El último expediente*).

Desde ayer, pues, ese Gran Ojo concebido por el escultor Yepes para representar a Florencio, estará mirando, desde una repisa o sobre la estufa, a nueva figuras (cuatro del 62 y cinco del 63) de nuestro mundo teatral.

Ojalá sea una mirada estimulante.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de diciembre 1963: 29).

Despierta y canta, de Odets, por los egresados de El Galpón

El Galpón presentó a su elenco de egresados 1963 con *Despierta y canta*, tres actos del autor norteamericano Cliford Odets, estrenados el domingo en la carpa de FUTI, bajo la dirección de Raúl Bogliaccini.

Para un elenco que por primera vez debe enfrentarse con el público, parece adecuada la elección de una obra como *Despierta y canta*, cuyo planteo realista puede ser siempre la ocasión de un buen ejercicio, una saludable etapa hacia la adquisición de la soltura y la expresividad dramáticas.

La obra no es nueva en los escenarios montevideanos. Hace algunos años, la Comedia Nacional estrenó una versión (por cierto, muy digna), de la misma, bajo la dirección de Alberto Candeau. El actual reencuentro con la pieza de Odets resulta útil para comprobar sus mejores virtudes y,

también, algunas de sus más notorias debilidades. Entre las primeras, hay que señalar la construcción cuidadosa, la intención comunicativa, la desnuda sinceridad de su mensaje (la actitud progresista de la obra, escrita en 1933, sería francamente insólita en la producción dramática norteamericana de 1963), la habilidad con que están diseñados los conflictos; entre las segundas, puede reconocerse una desarbolada ingenuidad, alguna caída a la cursilería y cierta timidez ideológica que le impide al autor reconocer la verdadera raíz de los males que denuncia. En el tercer acto, sobre todo, cuando el mensaje se hace más explícito, parece evidente que la acusación social (tan compartible en sus líneas generales) no se integra verdaderamente con el acaecer dramático. De todos modos, la salud que la pieza irradia, la franqueza con que el autor despliega su realismo, alcanzan para mantener aún hoy la vigencia de una obra que en 1935 significó una brillante promesa, que el mismo Odets (posteriormente absorbido, desvirtuado y amansado por Hollywood) se encargó de desvirtuar. En esta rebanada de la rutinaria vida familiar de la baja burguesía del Bronx, Odets cumple la proeza de que los lugares comunes adquieran de pronto (por el mero expediente de confrontarlos con la realidad) una fuerza dramática inesperada.

La versión de los egresados de El Galpón debió sobreponerse a una desventaja inicial, ya que la traducción de Alberto Paredes dejó bastante que desear. Como traductor, a Paredes le faltó la imprescindible osadía para no ser literalmente fiel, para no transformar palabras en palabras sino sentido en sentido. Cuando el texto inglés decía "beauty" como mero calificativo coloquial, Paredes tradujo inevitablemente "preciosa", un término que en español no existe coloquialmente. Es curioso que nadie haya advertido que esa inútil insistencia (tan fácilmente subsanable con un rápido corte) alcanzaba para desbaratar varias situaciones de tensión o de emoción, sencillamente porque el oído del espectador detecta el ridículo verbal.

La dirección de Raúl Bogliaccini se apoyó confiadamente en el envase realista de la obra, y allí obtuvo los mejores resultados. No obstante, el elenco es todavía muy desparejo como para que la puesta subsane desde ya algunas carencias demasiado notorias. Una de ellas (intérpretes demasiado jóvenes para personajes maduros y hasta viejos) probablemente no tenga remedio aunque de todos modos Rodolfo Campochiaro en su papel de abuelo, pudo haber sido provisto de algunos deshilachados bigotes o de esas barbas tan frecuentes en el Bronx, detalles que sin duda habrían disimulado en algo la palmaria juventud del intérprete. Pero la debilidad más notoria estuvo en el aporte femenino: Carmen Pastorino, como Bessie, y sobre todo Norma Sghirla como Hennie. La primera levantó su nivel en algunos parlamentos, pero la segunda no pudo desembarazarse de una postura tiesa, probablemente ocasionada por la nerviosidad del estreno. El mejor fue sin duda Carlos Banchero, bien de expresión, de movimientos y de voz, en su composición del lisiado More Axelrod; como su papel es en cierto modo

el eje de la pieza, la actuación de este intérprete tuvo su peso y rescató en buena parte la dignidad de la obra. También Dardo Delgado (Ralph) tuvo presencia y fuerza dramática en algunas escenas que probablemente son las más arduas. El resto, en un discreto segundo plano.

En general, puede decirse que es un espectáculo aceptable; pero (aun considerando el margen de tolerancia que es necesario tener frente a intérpretes que hace sus primeras armas) hay notorias debilidades en el elenco y falta todavía un buen ajuste.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de diciembre de 1963: 10).

Reflexiones de fin de año. Desánimo y salas vacías

Una temporada como la de 1963, que ha reunido media docena de espectáculos de excelente factura (*Las sabihondas*, *Un enredo y un marqués*, *El anzuelo de Fenisa*, *El alma buena de Sechuán*, *El rehén*, *En familia*), y otros tantos que, sin llegar a esa excelencia, estuvieron en un buen nivel de calidad (*La visita de la vieja dama*, *La mandrágora*, *El cuento del zoológico*, *El sueño americano*, *Matraca de un hombre simple y Kean*), no puede decirse que haya sido mala. Sin embargo, nuestra gente de teatro vive en estos momentos una amarga etapa de fatiga y desánimo. La verdad es que en 1963 el público fue mucho menos al teatro que en temporadas anteriores. También es cierto que la ruinosa y decisiva competencia de la televisión encontró a la gente de teatro en un estado de cansancio que no era el más apropiado para librar la ardua batalla por la conquista del espectador. Para las primeras figuras de cada conjunto, particularmente en el teatro independiente, ya son muchos los años de sacrificio, de total entrega, de sostenido fervor. El teatro no profesional siempre ha estado ligado a la palabra juventud, y ahora es dable comprobar que muchos de los jóvenes que tuvieron suficiente fe y energía y capacidad de empresa como para iniciar el movimiento del teatro independiente están paulatinamente ingresando en la madurez. La edad apaga algunos ímpetus, trae otras responsabilidades y vuelve más difíciles las recuperaciones. De haber existido la posibilidad de la profesionalización, este obstáculo puedo haber sido salvado sin dificultad. Pero las vicisitudes económicas del único conjunto que, aparte de la Comedia Nacional, encaró la total profesionalización (me refiero al TCM), sirvió para decapitar otros optimismos. Hoy los actores y las actrices de este país tienen conciencia de que, si bien existe la posibilidad de un teleteatro profesional, no podrán, salvo rarísimas excepciones, vivir de la actividad teatral propiamente dicha. Agréguese a ello la tremenda crisis económica que vive el país, con la lógica consecuencia de que las horas libres (imprescindibles para hacer teatro no profesional), son cada vez un lujo más oneroso, y se tendrá una visión bastante completa para encarar el problema, que por cierto no es nada fácil de

resolver. Quizá haya soluciones parciales: se ha hablado de una posible subvención del Estado a los conjuntos independientes, pero si se considera la actual indigencia de las arcas oficiales y cierta visible tendencia anticultural, habrá que convenir que esa no puede ser una solución a corto plazo. Más factibles, y sobre todo menos dependientes del paternalismo estatal, serían los posibles reagrupamientos de los conjuntos independientes alrededor de aquellos elencos que han demostrado una mayor capacidad de trabajo, un mejor nivel artístico y una más evidente voluntad de permanencia.

Tengo la impresión de que tales reagrupaciones tendrían la virtud de concentrar y revitalizar la actividad teatral y permitirían aprovechar mejor la totalidad de tantos esfuerzos que hoy se desperdigan en la superabundacia de elencos y de salas. El sacrificio sería así menos gravoso para todos. Los cines se han defendido de la televisión, y al parecer con bastante éxito, clausurando varias salas y concentrando así la concurrencia del público en menos locales. Quizá el teatro pueda aprovechar esa lección práctica. En la actualidad hay varios conjuntos que están casi totalmente desfibrados. La lógica consecuencia es que sus espectáculos son de bajo nivel. Y allí comienza el círculo vicioso: porque cada fracaso de público solo sirve para acrecentar el desánimo y ralear más las filas. El momento es verdaderamente crítico para nuestro teatro y es probable que en 1964 haya de jugarse su supervivencia. Pero, de todos modos, si alguna solución existe, esta va a encontrarse en un clima de esfuerzos aislados, de pequeñas rencillas, de vanidades invencibles. La vanidad no incomoda en las épocas de abundancia, en el clamor del éxito. Pero en los periodos difíciles no hay sitio para ella; así solo caben la modestia y el trabajo de equipo. Aparentemente esto debería ser fácil de aceptar y de comprender, ya que si el teatro declina o desaparece también desaparecerá el aplauso, ese alimento terrestre a que aspira todo intérprete que se precie. En el desierto no hay *vedettes*. De modo que, aún para salvar la institución del divismo, hay que encontrar el medio de que las salas vuelvan a llenarse. Y en esta tarea, hasta los divos (y los candidatos a serlo) deben ser modestos.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de diciembre 1963: 25).

Teatro 1963. Luces y apagones de una temporada

Ayer fue señalada en esta página la contradicción existente entre el buen promedio de los espectáculos del año y el evidente desinterés que el público mostró por los mismos. Y eso fue indicado debido especialmente a que la retracción del espectador teatral viene provocando un estribillo sobre un presunto bajón del nivel teatral montevideano, que sin embargo no responde a la estricta realidad. No siempre que disminuye la asistencia a las salas teatrales ha de ser obligatorio atribuir la disminución a un descenso de calidades. En el caso concreto de la temporada 1963 han intervenido

indudablemente otros factores: el auge de la televisión, el exceso de espectáculos vanguardistas (que en definitiva solo interesan a una reducida élite), la crisis económica, la creciente desocupación y, también (hay que reconocerlo) el desfibramiento de algunos conjuntos independientes. Sin embargo, en ese pasado mediato del que ahora se habla como de una edad de oro del teatro nacional no hubo muchas temporadas de la que pudieran extraerse, como de la actual, una docena de buenos espectáculos. En algunos elencos, la ausencia de público ha coincidido con un descenso de calidad; pero esa no es la comprobación que se desprende cuando se examina el repertorio de conjuntos como El Galpón, Club de Teatro, Teatro del Pueblo, Teatro Circular, Teatro Libre, Teatro Universal, Teatro Moderno, La Máscara. Aun en el caso de la Comedia Nacional, que evidentemente no rindió como en anteriores temporadas, hay que efectuar el descuento del viaje a Europa, que si en un aspecto resultó una experiencia altamente positiva, en otro, provocó una lógica desarticulación de la programación anual.

Por supuesto que hay conjuntos (como el de Teatro del Pueblo, por ejemplo) que no llegaron a conseguir un espectáculo cabalmente logrado, pero de todos modos sus intervenciones fueron decorosas y mostraron el mismo afán de superación de temporadas anteriores. Puede disentirse en varios rubros con respecto a *Pensión familiar* o *Jorge Dandin*, pero el hecho de estar en desacuerdo con un texto o una interpretación no debe arrastrar al crítico a descreer de la seriedad, la responsabilidad y la autoexigencia de un conjunto teatral. ¿Qué pasa, por otra parte, si revisamos los repertorios del Libre, el Moderno, el Universal, La Máscara, el Circular? Puede decirse que estrenaron pocos títulos, pero no que haya habido un descenso en su producción. *Ocho mujeres* por Libre, *Los cuatro musicantes* y *El teniente, Niente* por el Moderno, *Los físicos* y *El rehén* por el Universal, *Picnic* por La Máscara, *El circo de los muñecos* y *Matraca de un hombre simple* por el Circular, significan sin duda un repunte con respecto a anteriores actuaciones de esos mismos conjuntos.

Los mayores méritos de la temporada creo que hay que buscarlos en El Galpón y el TCM. El Galpón dio, en el ya lejano febrero, uno de los mejores espectáculos de la temporada: *El anzuelo de Fenisa* (con un notable trabajo de dirección de José Estruch y la revelación como actriz de Lilian Olhagaray); brindó dos obras de autor nacional (Deugenio, Speranza); con solo mediano éxito, puso a sus egresados frente al público en *Despierta y canta*; hizo con gran brío la inevitable vanguardia (*El sueño americano*) y la negra humorada estratégica (*La orquesta*), revitalizó el sainete (*Mateo* y *Entre bueyes no hay cornadas*) y, como demostración adicional de que el movimiento se demuestra andando, lanzó con notable impulso su campaña pro Sala Propia. La suma de sus éxitos y sus planes, de su trabajo de equipo y hasta sus ocasionales fracasos, permite afirmar que en la actualidad El Galpón es, de todo el teatro independiente, el elenco que ha demostrado

una más firme vocación por el teatro, una mayor capacidad de empresa y una noción más realista de sus posibilidades.

El Teatro de la Ciudad de Montevideo estrenó cinco títulos, de los cuales solo uno (*Días felices*) puede ser computado como error estridente. Por supuesto, esta opinión no fue compartida por todos los críticos, algunos de los cuales, con todo derecho, dejaron constancia de su admiración. A los "provincianos", entre los que me cuento, la elegantemente estúpida pieza de Beckett les pareció más retrógrada que vanguardista y, lo que es más grave, una muestra de teatro dramáticamente lisiado. Como indeliberada demostración de cuál es la vanguardia que sirve, el TCM completó el programa con *El cuento del zoológico*, una pieza tendida hacia adelante y en la que Albee extrae de la realidad su inquietante dosis de absurdo. *La Mandrágora*, de Maquiavelo, fue objeto de una equilibrada versión de Larreta en la que la conclusión moral fue relegada frente al juego puro de la inteligencia; no creo que sea esta la forma más vital y, en última instancia, más fiel al lenguaje y a la intención de la pieza, pero es admisible que, frente a un texto tan descaradamente licencioso, Larreta se haya decidido por una versión intelectual que, por supuesto, marchó sobre rieles. *En familia* fue un Sánchez nuevo, concebido sin prejuicios anti o pro naturalistas, y que permitió el mejor trabajo de los realizados en el año por Concepción Zorrilla. El TCM tuvo su gran éxito con *Un enredo y un marqués*, brillante adaptación de una idea de Anna Bonacci, que Antonio Larreta supo rodear de matices e inflexiones nacionales. Todo el equipo rindió allí inmejorablemente y las abundantes risas de los 44.849 espectadores que pieza atrajo el Odeón, fueron limpiamente obtenidas, sin abaratar la gracia.

Club de Teatro puso en escena un Dürrenmatt, un Suassuna y un Brecht. Solo este último (*El alma buena de Sechuán*), dirigido por Roberto Fontana, estuvo a la altura de las grandes realizaciones del elenco y permitió además un notable trabajo interpretativo de Nelly Goitiño. *La visita de la vieja dama* y *San Antonio y la alcancía* fueron espectáculos correctos, pero no contaron por parte de la dirección (Sergio Otermin) con el ritmo dramático más adecuado.

La Comedia Nacional estrenó seis títulos, que incluyeron un irrescatable Andreiev (*El vals de los perros*) servido con dignidad; una pieza facilonga pero hábil (*Almendras amargas*, de Juan Carlos Patrón) con un buen despliegue histriónico de Guarnero; dos piezas (*El desvío* y *El socavón*) inmaduras y dramáticamente tímidas del autor nacional Hiber Conteris; un *Kean* valioso pero sin ajuste y, por último, *Las sabihondas* de Molière, sin duda el mejor espectáculo del año (como fue reconocido por el Círculo de la Crítica), con un gran trabajo de equipo. Hubo en toda la versión un sentido plástico del espectáculo y un enriquecimiento de las intenciones, que deben computarse como innegables méritos del director Eduardo Schinca.

Por separado se incluye un recuadro con las preferencias de esta página en la temporada 1963. Corresponde hacer algunas aclaraciones. En el rubro actriz eran francamente equilibrados los méritos de Nelly Goitiño, Dahd Sfeir y Concepción Zorrilla. En la preferencia finalmente anotada, se ha tenido en cuenta sobre todo el evidente progreso demostrado por esa actriz con respecto a años anteriores. Por otra parte, tanto en *Los papeles de Aspern* como en *El alma buena de Sechuán*, Goitiño realizó una composición sin fallas; en el Brecht, especialmente, mostró una admirable ductibilidad y una lúcida compenetración con la concepción del personaje. No es exactamente el caso de Dahd Sfeir y Concepción Zorrilla. La excelente actriz de Club de Teatro, que se hizo acreedora al Florencio, realizó una estupenda y creadora labor en *San Antonio y La alcancía*, pero su composición de Clara Zachanassian no tuvo (quizá debido a la lentitud impuesta por la dirección) el ajuste y la riqueza que eran de prever en una conjunción personaje-actriz que parecía ideal. En cuanto a Concepción Zorrilla, cumplió en *En familia* su mejor trabajo en la cuerda dramática y estuvo particularmente divertida en *Un enredo y un marqués*, pero frivolizó excesivamente (quizá haya que distribuir las culpas entre la actriz y el director Schinca) el fatigoso, interminable monólogo de *Días felices*.

Los demás rubros se explican por sí mismos. Pero es necesario una última referencia a la obra de autor nacional. En este sector no hemos considerado la brillante adaptación de Antonio Larreta. Sin perjuicio de reconocer y aplaudir la formidable destreza con que Larreta supo insertar una peripecia ajena en el ámbito de la Cisplatina, también es preciso señalar que la anécdota original de la Bonacci quedó virtualmente intacta. Pocos conocen en Montevideo la pieza de la autora italiana, pero quizá algunos hayan visto el filme *Moglie por una notte* (dirigido en 1952 por Mario Camerini, con la actuación de Gino Cervi, Gina Lollobrigida, y Nadia Gray) basado precisamente en *L'ora della fantasía*, título de la pieza que en 1944 hiciera el prestigio de la escritora italiana. La anécdota (no la implantación geográfica o cierta modulación local del humorismo) es esencialmente la misma en el filme de Camerini y en el éxito del TCM. En los comentarios marginales (*El Día*, *El País*) que provocara la no adjudicación del Florencio a *Un enredo y un marqués* en la categoría obra de autor nacional, se ha deslizado más de una inexactitud. En realidad, la acusación de plagio, auspiciada por AGADU, no tuvo la menor influencia en la no adjudicación del Florencio. Mal podía hablarse de plagio cuando el propio Larreta estampó honestamente en el programa del TCM que *Un enredo* estaba basado en una idea de la Bonacci. Simplemente se consideró (y es también, por supuesto, mi opinión personal) que el aporte de Larreta, chispeante y habilísimo, no alcanzaba sin embargo a otorgarle la autoría integral de la pieza. Y el Florencio está destinado a un autor nacional; no a un casi-autor o a un semi-autor nacional. En los comentarios marginales, se ha comparado el caso de *Un enredo*

y un marqués con el *Don Juan* de Molière (basado en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso) o el *Anfitrión 38* de Giraudoux (basado, como 37 obras anteriores, en el original de Plauto). Pero lo cierto es que ni Molière ni Giraudoux se limitaron a reinstalar una vieja anécdota en un nuevo alrededor; ambos modificaron sustancialmente las respectivas situaciones que recogieron como legado. Por algo Molière figura como autor del *Don Juan*, y, en cambio, Thomas Corneille, que en 1677 la puso en verso, solo es mencionado como adaptador; por algo el *Anfitrión 38* es considerablemente más famoso que cualquiera de las 37 versiones anteriores. Más apropiada quizá sea la comparación con la reciente adaptación de *La Mandrágora*, de Maquiavelo. A nadie se le ocurre pensar que el adaptador inglés sea un plagiario, pero tampoco que sea el autor de esa Mandrágora 1963. Tampoco se le ocurre pensar a nadie que el ambiente teatral inglés sea *"inmune al ridículo"*.

En el ambiente teatral hay cosas que son difíciles de explicar y no menos difíciles de entender. Es probable que haya personas que opinen según personales alergias o prejuicios, pero ello no autoriza a la falsa generalización. También puede darse el caso de que alguien opine de un modo, sencillamente porque eso es lo que piensa. Sinceramente, sin ataduras, con honestidad. Provincianos o cosmopolitas, inmunes al ridículo o exclusivos poseedores de la verdad absoluta, ninguna de esas categorías es después de todo tan importante como la de emitir un juicio de acuerdo a la propia conciencia crítica. Eso es lo que aquí se ha intentado. Y nada de ello obsta para que, considerando la excepcional labor desplegada en 1963 por Antonio Larreta como director, adaptador, actor y cabeza de compañía, esta página lo designe como Personalidad del Año.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de diciembre de 1963: 10).

Mejores espectáculos extranjeros 1963: alemanes, Vittorio Gassman y Chevalier

Por más que la temporada 1963 haya sido menos pródiga que otras en cuanto a la actuación de elencos extranjeros, se registraron de todos modos tres o cuatro visitas importantes. El teatro italiano, que ha sido principal animador de pasadas temporadas, esta vez solo estuvo representado por una brevísima presentación de Vittorio Gassman, que apenas brindó dos títulos: el *Oreste* de Alfieri y sobre todo *Il gioco degli eroi*, formidable despliegue histriónico que sirvió al divo no solo para exhibir el amplísimo registro de sus recursos, sino también para demostrar que es un intérprete en plena evolución.

No obstante, y sin prejuicio de reconocer el excepcional aporte de Gassman, esta página se siente inclinada a otorgar la más destacada de sus menciones a Die Deutsche Kammerspiele, el elenco alemán que, bajo la dirección de Reinhold Olszewski, evidenció este año una notoria superación y

un excelente trabajo de equipo. Menos brillante que Gassman, pero con un sentido más integral y equilibrado del espectáculo, el conjunto alemán dio por lo menos dos espectáculos notables. En primer término, *Broma, sátira, ironía y significado profundo*, de Christian Dietrich Grabbe, que representó una formidable sorpresa, no solo porque esta pieza del siglo XIX pareció más viva, más original, más brillante y más actual que cualquier Ionesco, sino también porque la puesta en escena de Heinrich Koch apuntaló con inteligencia y constante sentido del humor el provocativo texto de Grabbe. También fue una inusual experiencia ver un *Don Carlos*, de Schiller, en muy simples y actuales trajes de noche (el mal tiempo impidió que el vestuario y parte de la escenografía llegaran a tiempo para la función); aun con ese descuento, representó un particular disfrute escuchar los hermosos y henchidos versos de Schiller en boca de intérpretes con excelente dicción y tradición dramática. El resto del repertorio incluyó una divertida comedia de Ustinov (*Photo Finish*) con una impecable interpretación del propio Olszewski en el jugosísimo papel del escritor octogenario; un intrascendente Roussin (*La escuela del matrimonio*) y una fierecilla shakespiriana, domada en alemán, que fue dada con brocha gorda y plebeyo dinamismo. Esta fue sin duda la mejor de las tres visitas cumplidas hasta ahora por el Teatro de Cámara de Alemania; una mejoría que no solo abarca al repertorio sino también al nivel general de la compañía. Actores como Reinhold Olszewski, Peter Lieck y Jüergen Wilke, o actrices como Katherina Kutschera y aun Ulrike von Zerboni, resistieron airosamente la comparación con intérpretes europeos de primera línea.

También los ingleses se hicieron presentes con una empresa casi imposible, denominada *Macbeth in Camera*, espectáculo de dos horas y media construido sobre la única base de cotejar contradictorios puntos de vista acerca de la interpretación de un texto de Shakespeare. Los cuatro actores ingleses (Harold Lang, Nicholas Amer, Greville Hallam y Ralph Gruskin) se acercaron considerablemente al cumplimiento de esa proeza, y si no la lograron por completo, ello no se debió a que carecieran de la visión, el histrionismo y la elasticidad necesarias, sino más bien a cierta desproporción en la estructura y la longitud de la insólita función.

El teatro francés, asiduo concurrente invernal de nuestro Solís, esta vez solo estuvo representado por Maurice Chevalier y su veteranía del buen humor. El famoso divo no tuvo inconvenientes en instaurar la familiaridad, en llegar incluso a la corajuda parodia (*Mimi la Blonde*) de una cantante de *music hall*. Una vez instaurada esa confianza recíproca, una vez que el espectador supo que asistía a un jolgorio privado, a una diversión entre amigos, [*ilegible*] del antiguo *chansonnier* no pareció (ni fue) falsa modestia, ni las bromas a costa de sí mismo sonaron como efectos calculados, ni la malicia que, sin posarse nunca, recorrió las canciones, le dejó convertir en grosería. Pese a su afortunado y estricto nivel popular, todo el espectáculo fue un inventario de jocundo buen gracia palanqueada por la inteligencia.

El resto del aporte extranjero no merece cuidado especial. Apenas una mención para Francisco Petrone, que levantó con su talento de intérprete un espectáculo tan discreto como *El error de estar vivo*, de Aldo de Benedetti, y otra para Irma Córdoba, alegremente cómoda como protagonista de *Mary, Mary*, la bien armada comedia de Jean Kerr. Por el Cervantes pasaron además, con más pena que gloria, otras compañías procedentes de Buenos Aires, entre las cuales se hizo tristemente famosa la machacona gracia de *Aquí todo es mejor*, anacrónico injerto y a la vez regreso —por cierto, nada nostálgico— a la famosa chocarrería de la calle Corrientes, que en otros tiempos tuvo en Montevideo una audiencia incondicionalmente devota.

Con todo, el peor espectáculo extranjero (a medias, ya que colaboraron elementos nacionales) de la temporada, fue el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que la Gran Compañía de Teatro Español presentó en el Teatro Circular bajo la dirección de Roberto Deblanc, quien denominó *"estilo espectacular"* a su jactanciosa e inútilmente enfática concepción del teatro. Quedó en evidencia que este es esencialmente actores y que no hay *estilo espectacular"* capaz de rescatar una función en la que los intérpretes vocalizan mal, se amontonan en la escena o declaman escolarmente.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de enero de 1964: 10).

Un vodevil de Feydeau y un sainete de Novión

Teatro Libre anuncia para esta noche un doble estreno en la sala del Palacio Salvo. Se trata de *La fonda del pacarito*, sainete de Alberto Novión, y *Duérmase señor*, vodevil de Georges Feydeau, bajo la dirección de González Santurio y Mario Branda respectivamente. En realidad, son dos autores franceses. No solo Feydeau nació en París el 8 de diciembre de 1862; también Alberto Novión, pese a ser (con Pacheco, Vacarezza, González Castillo y Discépolo) uno de los valores más destacados del sainete rioplatense nació en Bayona, Francia, 1881, o sea solo diecinueve años más tarde que Feydeau.

Alberto Novión vivió casi permanentemente en Buenos Aires (allí murió, en 1937) y sus contemporáneos lo recuerdan como un hombre culto y fino, con:

"su amable silueta recortada en el fondo bullicioso y cordial de la calle Corrientes, cuando esta era realmente porteña —como sigue siendo la Avenida de Mayo—, cuando era angosta, y existía La Terraza. Solía vérsele charlando con Sánchez Gardel, con José Antonio Saldías, con Pascual Contursi, con Ricardo Hicken, con muchachos de la vieja Crítica de la calle Sarmiento".

Según Tulio Carella: *"Alberto Novión produjo tumultuosamente dramas, comedias, sainetes. Su obra es desigual y discutible; con todo, tiene atractivos perdurables. Los diálogos son fuertes, vivos, gráficos; los personajes tienen raíces idealistas; son sentimentales o razonadores, pero verídicos, creíbles. Mertens lo juzga precursor: de los temas familiares y de entrecasa. El cruel talento de la*

caricatura está atemperado en Novión por una varonil delicadeza que lo lleva a comprender amistosamente las debilidades humanas, el inútil heroísmo y el no menos inútil engreimiento".

Entre las obras más representativas de Novión, figuran: *Cuidado con los ladrones*, *En un burro tres baturros, El vasco de Olavarría, La fonda del pacarito* y *La chusma*. Jacinto, un personaje de esta última, dice una frase que podría sintetizar, no solo la actitud de Novión sino la de todo el sainete criollo: *"En el fondo nadie es malo, doña Micaela. La vida, sus reveses, la mala suerte, nos hace hacer cosas, y parecemos malos"*. *La fonda del pacarito*, jugosa viñeta sobre el idealismo político, es un sainete en un acto que la compañía Vittone-Pomar estrenó el 6 de octubre de 1916 en el Teatro Nacional de Buenos Aires, pero que se conservó inédito hasta 1957, año en que fue incluido por Tulio Carellla en su antología *El sainete criollo*, publicada por la Editorial Hachette.

Georges Feydeau es seguramente el más célebre autor de vodeviles y, según Marcel Achard, *"después de Molière, el más grande autor cómico francés"*. Su madre fue la belleza polaca Lodzia Zelewska, y su padre el novelista francés Ernest Feydeau, cuya obra *Fanny* (1858) tuvo en su época un éxito considerable. Feydeau ha confesado que comenzó a escribir teatro por pereza, ya que en los años de infancia, el padre le permitió no estudiar o no hacerle los deberes a su institutriz, siempre y cuando en sustitución hubiese escrito una pieza teatral. De modo que las comedias, monólogos y dramas se fueron amontonando como una paradójica consecuencia de la pereza, y cuando, en 1883, o sea a los veintiún años, Feydeau estrenó *Amour et piano*, no era por cierto un autor novel e inexperiente sino todo un veterano del oficio teatral. Para llegar al éxito total, debió esperar sin embargo hasta 1892, año en que estrenó *Monsieur chasse* y *Champignol malgré lui*. En esas dos obras, público y crítica descubrieron su formidable habilidad para lograr la risa del espectador, así como su matemática precisión para conseguir los menores efectos. En medio de una aceptación clamorosa, produjo *La Dame de chez Maxim* (1899), *Occupe tot d'Amelie* (1908) *On purge bébé* (1910); *La puce a l'oreille* (1909), *Duérmase señor* (o sea *Dormez, je le veux*) es un vodevil en un acto, que fue estrenado en París el 29 de abril de 1897, en el teatro El Dorado, figurando en el reparto Maurice Lamy, Regnard, Vandenne, Beliot, Génat y Julie Avocat. Permaneció inédito hasta 1950, año en que fue incluido en el volumen III de *Théatre complet*, publicado en París por Editions du Bélier. Del tema del hipnotismo, Feydeau extrae en su pieza infinitas posibilidades cómicas.

En la versión de Teatro Libre, *La fonda del pacarito* será dirigida por González Santurio y *Duérmase señor* por Mario Branda. En la primera intervendrán Eleanor Baddouh, Juan José Pardo, Mario Branda, Sonia Jiménez, Tito Gómez, Dardo F. Torres, Carlos Emiro, Hugo Castel, Nelson Lourido, Carlos Moreira, Vicente Ferraro, Jorge Cifre, Ángel Villar, Jorge Olivera, en

la segunda actuarán Hugo Castel, Juan José Pardo, Mario Branda, Eleanor Baddouh, Nelson Lourido y Miriam Accame. La escenografía para ambas obras es de Uberfil Roberto Balbis; la iluminación, de Carlos Torres; el vestuario, de Ema Varzi (de Teatro Moderno); la ambientación, de María Esther Gilio; los efectos musicales, de Enrique Almada.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de enero de 1964: 8).

Teatro Libre sale en busca de la risa

Teatro Libre estrenó el martes un doble y liviano programa, integrado por *La fonda del pacarito*, sainete de Alberto Novión, y *Duérmase señor* (*Dormez, je le veux*), vodevil de Georges Feydeau, bajo la dirección de González Santurio y Mario Branda respectivamente. Aunque *La fonda del pacarito* no alcanza la eficacia de los mejores sainetes de Vacarezza o Pacheco es, de todos modos, una buena muestra de ese género tan peculiar y tan vital, y sobre todo de su combinación, tan característica, de emoción y comicidad. Su defecto más notorio es, quizá, el apretujamiento anecdótico: en ese breve acto, sin censuras de tiempo, al fondero Chiquin le pasan tantas calamidades (varios parroquianos huyen sin pagar; firma un cheque sin fondos; debe ocho meses de alquiler; los proveedores le cortan los víveres; una hija anuncia su fuga; la otra lo abandona debido a la presión de su marido; y, por último, un oficial de Juzgado le clausura el establecimiento) que solo con la mitad el autor podía haber escrito tres actos. Sin embargo como en tantos sainetes, en la viñeta de Novión lo importante no es la anécdota sino la pintura de ambiente, formulada con ingenuidad y exageración, y mediante brochazos caricaturescos y generosos que en última instancia representan un estilo. Novión tiene suficiente instinto teatral como para sacar un buen partido contrapuntístico de la yuxtaposición de ideas librepensadoras con el vociferado menú.

La versión libre de González Santurio estuvo aceptablemente concebida en cuanto a movimiento y tránsito de actores, así como en la inserción de algunos gestos o posturas que sirvieron de adecuados sostenes para la comicidad primaria de la pieza. No obstante, el espectáculo no llega a constituir un logro. En primer término, se ve notoriamente perjudicado por la excesiva longitud del número tanguero, solo admisible si el baile con cortes constituyese en sí mismo un espectáculo. Pero no fue este el caso; las dos parejas (particularmente la que integraban Eleanor Baddouh y Nelson Lourido) bailaron con una frivolidad que estuvo más cercana al espíritu del *twist* que a la unción casi ritual en las épocas heroicas del tango orillero. La otra objeción importante tiene que ver con la composición externa de los personajes. Si ya era bastante flojo el vago acento *cocoliche* que Mario Branda proporcionó a su Chiquín (defecto aminorado por la estampa simpática, crédula y candorosa que el intérprete encontró por su personaje), la presunta reminiscencia

itálica en el tono paródico de Jorge Cifre y Ángel Villar llegó a ser totalmente improbable. Eso que Morales llamó alguna vez *"la jerga ítalo-compadrona"* y que González Arrilli adjudica al italiota *"que por falta de cultura se apresura a acriollarse e imitar de mala manera las formas del compadrito"*, es factor fundamental en el sainete rioplatense, y cuando falla, desarticula su verosimilitud y deja a la intemperie sus discordancias o (según los casos) su pobreza. En la labor directriz de González Santurio hay que descontar, por supuesto, la inexperiencia de buena parte del elenco. Con excepción de Branda, Sonnia Jiménez (que hizo una convincente Pepita) y Hugo Castel (Cientofante), el resto no fue un dechado de soltura. Pese a todo, el espectáculo posee un ritmo agradable y como trabajo de dirección tiene sus méritos, entre los que hay que señalar la cálida disposición de la última escena.

El vodevil de Feydeau, con menos exigencias de elenco, permitió sin duda un mejor trabajo. En primer término la pieza es excelente y está construida con la precisión de efectos que hizo la justa celebridad de Feydeau. Estrenada en 1897, en pleno furor de la sugestión y el hipnotismo, todavía hoy mantiene intacta su comicidad. Esa historia del criado (Hugo Castel) que hipnotiza a su amo (Mario Branda), y no solo le hace cumplir las tareas domésticas que a él le corresponden, sino que además lo fuerza a insultar a su prometido y a su futuro suegro, tiene asegurada las risas del público por varios siglos más. Podría señalarse que el planteo es elemental, que el recurso humorístico es siempre el mismo, que el chiste llega por vías demasiado directas. Pero todo eso sucede también en Molière, ¡y cómo nos venimos riendo desde el siglo XVII a la fecha! Para disfrutar de ese rico tipo que es Feydeau hay que bajarse de los prejuicios, dejar la retórica en casa (¿no fue Goethe quien dijo: "*Cuando quiero escribir para teatro, guardo las reglas bajo siete llaves*"?) y aprontarse a bien reír.

La dirección de *Duérmase señor* estuvo a cargo de Mario Branda, quien hizo asimismo el papel protagónico. Como director, acertó con el ritmo y consiguió un buen trabajo de sí mismo, de Hugo Castel (que trasmitió eficazmente su frenesí de criado hipnotizador) y Nelson Lourido. Este último acompañó muy bien a Castel en el torneo final de hipnotismo, escena que, por otra parte, fue exitosamente resuelta por la dirección. Correcta Miriam Accame (Emiliana) en un papelito sin mayor responsabilidad; tímido y poco expresivo Juan José Pardo (Eloy). En cuanto a Eleanor Baddouh, derrochó (tanto en el sainete de Novión como en el vodevil de Feydeau) dinamismo, voz, energías y también un saludable desparpajo, pero su estilo es todavía demasiado rústico y está necesitando con urgencia un severo pulido.

La escenografía de Uberfil Roberto Balbis fue pobre en el vodevil y bastante mejor en el sainete. La traducción de Feydeau, por Elena Zuasti, corrió con elogiable fluidez, pero se atascó increíblemente en los *"Allaie!"* (que en el original pronuncia Eloy), vertidos con una fidelidad onomatopéyica.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de enero de 1964: 8).

Sátira de Ostrovski en el Odeón

Club de Teatro estrena esta noche en el Odeón una pieza del autor ruso Alexander Ostrovski: *El diario de un pillastre*, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, quien reaparece después de un largo periodo en que su nombre ha estado ausente de las carteleras teatrales montevideanas.

Ostrovski ha sido considerado siempre un autor tan compactamente ruso que no es frecuente encontrar alguna de sus cincuenta obras en el repertorio de teatros extranjeros. Nació en Moscú el 31 de marzo de 1823 y murió en Schelikov el 2 de junio de 1886. Inició estudios jurídicos en la Universidad, pero a los dos años debió abandonarlos a causa de un incidente con un profesor; luego fue amanuense de la Corte de Justicia y de la Corte de Comercio de Moscú, donde tuvo ocasión de conocer a la clase, aislada y tradicional, de los mercaderes, que incorporó más adelante a sus dramas y comedias. Su intervención en innumerables pleitos sostenidos por esos comerciantes, y sus excursiones por la región del Volga, le brindaron la base fundamental para el retrato de sus futuros personajes. Sus primeras comedias fueron publicadas, y leídas (por él mismo o por su amigo el actor Prov Sadovski) en círculos literarios, pero la severísima censura de la época postergó largamente la representación de un drama como *La bancarrota*, cuyo texto ofendió tremendamente a los comerciantes moscovitas, que presionaron a Nicolás I; como consecuencia Ostrovski perdió su empleo y fue fichado como "sospechoso" político. Solo en 1860, es decir diez años después de escrita, esta pieza pudo ser estrenada en el Teatro de Moscú, cuando ya estaba en el poder Alejandro II; pero de todos modos la censura exigió que se modificase el final y se introdujese en la última escena a un oficial de policía que simbolizase inconfundiblemente el triunfo de la justicia. Ostrovski, que tuvo inclinaciones eslavófilas, escribió asimismo para el teatro varias fantasías folklóricas e históricas, pero sus obras más populares y asimismo más logradas, fueron aquellas en que presentó su formidable galería de mercaderes, burócratas y nobles en desgracia. Entre esos títulos se recuerdan: *La pobreza no es vicio, El diario de un pillastre, Un cuadro de dicha familiar, Negocio de provecho, El dinero loco, La sin dote, Cada uno en su puesto,* y sobre todo *La tempestad*, considerada por lo general como su obra maestra. Este drama, de clima fatalista, tuvo para el teatro ruso la importancia de incorporar a sus temas *lo pecaminoso*, que hasta ese momento había sido soslayado como asunto dramático. Solo en los últimos años de su vida, siempre erizada de dificultades, Ostrovski obtuvo un reconocimiento oficial y fue nombrado director del Teatro Imperial de Moscú.

El autor de *El diario de un pillastre*, no escribió otra cosa que teatro ni se atrevió a encarar otros temas que no fueran rusos. Sus cincuenta obras son diversas muestras de una sola obsesión: escribir un teatro que pareciera real. A ello quizá se deba que, frecuentemente, sus obras carezcan

de un verdadero desenlace. Kropotkin ha escrito que, al igual que Ibsen, *"Ostrovski cree innecesario, a veces, decir cómo termina el drama"* y Waliszewski a su vez señala:

"No termina la acción dramática; se interrumpe, no con una frase o escena de efecto, sino frecuentemente, y a veces obedeciendo a un sistema preconcebido, en el momento de menor importancia, en un diálogo. Parece que evita los efectismos hasta allí donde responden a la situación. Los admiradores de Ostrovski pretenden que ese es el modo de reflejar la realidad de la vida, que no tiene en la naturaleza ni principio ni fin."

Pero Ostrovski no es solo un cronista de la realidad o de una clase en particular; es, por sobre toda otra consideración, un hábil autor dramático (probablemente sin demasiado vuelo poético, aunque en esencia sano y optimista) que siempre encuentra sus propios y personales recursos para comunicarse con el espectador. Marc Slonim, crítico y profesor de Oxford, se pregunta: *"¿Acaso no era Ostrovski el escritor regional de un periodo cuyos personajes elementales carecían de universalidad?"*; y él mismo se encarga de responderse: *"Ostrovski resistió guerras y revoluciones y su popularidad en Rusia es mayor en el siglo XX que en el XIX. Durante la temporada teatral de 1870 sus obras se representaron diariamente en cuatro o cinco teatros; en 1912, en siete u ocho; en 1940 se presentaron diariamente 28 obras de Ostrovski en la URSS"*. El secreto tal vez resida en que, a pesar de su actitud crítica con respecto a la corrupción de la clase media de su tiempo, su obra significa un impulso constructivo. Para el célebre crítico Dobroliubof, *"Ostrovski ha creado un carácter, un ideal del porvenir"*. Pero, además, para la mayoría de los críticos, Ostrovski es un escritor *nacional* en una de las más importantes acepciones del término: el colorido del habla coloquial rusa (virtud destinada a sucumbir aun en las mejores traducciones) y la notable verosimilitud de sus personajes.

La obra que hoy estrena Club de Teatro ha sido a veces mencionada en español con otros títulos, probablemente más cercanos al original: *Hasta los más prudentes caen en el lazo* o *Aun los prudentes tropiezan*. Como en tantas otras piezas de Ostrovski, el factor cómico tiene en ella un papel principalísimo. En realidad, es el retrato de un ambicioso, que por un lado adula a la sociedad decadente que lo rodea, y por otro anota en su diario íntimo sus impresiones verdaderas; pero es, además, la imagen crítica de un medio social que posibilita semejante propagación de hipocresía. Esta comedia satírica fue creada en 1868, en plena madurez de su autor, y en su momento provocó enconadas polémicas, ya que era evidente su intención de desenmascarar la vida mundana de un Moscú sofisticado, declinante y corrupto.

En la versión que ofrecerá Club de Teatro la dirección es de Atahualpa del Cioppo; la escenografía y las luces de Antonio López de León y Miguel Morosoff; el vestuario de Guma Zorrilla. Actúan: Nelly Goitiño, Miriam Lipzis, Rosa Mandelbaum, Norma Makuvos, Zoraida Nebot,

Nelly Romano, Dahd Sfeir, Luis Berriel, Roberto Fontana, Justo Martínez, Eduardo Prous, Mario Pérez, Walter Rey, Walter Speranza, Luis A. Sobrino y Héctor Vidal.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de enero de 1964: 10).

Dos mitades distintas y un autor verdadero

Temas tan eternamente actuales como la ambición desmedida, la hipocresía de las relaciones humanas o el azote de la burocracia constituyen la materia prima utilizada hace aproximadamente un siglo por el autor ruso Alexander N. Ostrovski para su comedia satírica. *El diario de un pillastre* (que en su título original sería más bien *Hasta los prudentes caen en el lazo*), estrenada el viernes en el Odeón por el elenco de Club de Teatro bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo.

Con tópicos tan universales, Ostrovski crea sin embargo una obra inconfundiblemente rusa, centrada en la vida mundana del Moscú declinante y corrupto de 1860. La ambición no es una cualidad específicamente rusa, pero el protagonista Iegor Dmitri Giumov la lleva adelante con un impulso casi nacional; la burocracia tiene rutinas y absurdos comunes con la de todas las épocas y todos los meridianos, pero interviene en la pieza con el cinismo y el anquilosamiento que representaron un estilo de vida para la burguesía moscovita; la hipocresía tiene los mismos dobleces de muchos pasados e incluso de este presente, pero en las sátiras de Ostrovski es ejercida con una fruición tan entusiasta que virtualmente la eleva al rango de una mística propia.

Es curioso comprobar cómo este dramaturgo se distancia en su enfoque de sus estrictos contemporáneos Nikolas Gogol, Iván Turguenev o Fedor Dostoievsky, y qué poco tiene de común con posteriores literatos como Anton Chejov, Máximo Gorki, Leónidas Andreiev o el endeble y a la vez espeluznante Mijail Artzybachev. Sin embargo, todos ellos contribuyeron a crear un mundo. El alma rusa, con su carga de simbolismo y sus sacudones de angustia, la célebre *"alma rusa"* que luego iba a preocupar tanto a Andreiev, si bien figura en algunos dramas de Ostrovski (como, por ejemplo, *La tempestad*, aunque revitalizado allí con la inauguración de lo pecaminoso como tema dramático), en *El diario de un pillastre* tiene una acepción que podría llamarse paródica o entre comillas, ya que, como sátira, la obra es un desenmascaramiento de las falsas angustias, de los falsos símbolos, del embuste generalizado en un Moscú tan cortesano como el de 1860.

Ostrovski es un realista en un sentido bastante moderno, o sea expone los trozos y destrozos de la realidad sobre una plataforma imaginativa que ha sido previa y cuidadosamente programada. En *El diario de un pillastre*, el hallazgo imaginativo reside en el deliberado propósito de no salirse de los límites de un medio o una clase sociales. Los personajes pueden ser ricos como

Nil Fiedosieich Mamaniev, o indigentes como el protagonista, pero en el fondo mantienen una afinidad esencial: son burócratas o aspiran a serlo, son veteranos embusteros. Aunque la preocupación política de un notorio activista como Ostrovski, y su resquemor frente a un orden social que lo había declarado sospechoso, que había prohibido la representación de sus obras y le había hecho la vida imposible estén presentes en la sátira, el autor se cuida (pese a que la liberación de los siervos era en 1866 un tema candente) de enfrentar dos clases o dos concepciones ideológicas. En realidad, hace algo más malicioso y taimado: crea un protagonista, tremendamente ambicioso, que no va contra la corriente sino que la aprovecha; que no fustiga la corrupción ambiente sino que la usufructúa; que no desenmascara a los otros sino que se enmascara él mismo, Glumov se adapta al medio, se mimetiza: de todos y cada uno él va sabiendo algo irregular, poco honorable, pero reserva sus franquezas para un diario íntimo que, sin demasiada verosimilitud, siempre está sobre alguna mesa, al alcance de todos. Cuando alguien descubre el doble juego y cunde la indignación, el prestigio de Glumov experimenta un primer derrumbe, pero en seguida se rehace, y antes de que el telón caiga definitivamente, los damnificados comprenden que ese muchacho es, de todos ellos, quien mejor ha realizado los obvios ideales de su clase, quien más capaz se ha mostrado para el engaño, la adulación, la maniobra. La treta de Glumov no sirve para corregirlos sino para otorgarles más lucidez, para hacerlos más conscientes de su modesta abyección.

Pese a sus cinco actos (no suficientemente podados), la comedia tiene dos partes netamente diferenciadas y que fueron tenidas en cuenta para ubicar el único intervalo: en la primera, Glumov tiende sus redes para conseguir buen empleo y mejor boda, y va sosteniendo regocijantes escenas con sucesivos personajes hasta caer en el vocacional y fogoso abrazo de su tiíta Cleopatra, que lo desea para algo más que el desempeño de inocuas funciones de sobrino. En la segunda, tiene lugar la caza de Masha (Rosa Mandelbaum), la muchacha rica, el descubrimiento del diario y las consiguientes reacciones en cadena. La parte primera es brillante; en la segunda, los efectos han perdido parte de su sorpresa, y el autor se limita a mover sus hilos para que el mensaje quede bien explícito. La diferencia no es gratuita: ya que, después de la euforia inicial, en la relativamente opaca segunda parte tiene lugar el regreso a los verdaderos e ingratos términos del contorno. Es posible que el espectador confunda la caída de la aventura con una caída dramática de la obra. Pero acaso el autor haya creado deliberadamente esa sensación, ese contraste: como si hubiera querido decir que la vida tramposa conduce irremediablemente al cinismo, a la fatiga, dos variantes del tedio.

Frente a un texto como el de Ostrovski, directo pero desprovisto de vuelo poético, combativamente crítico pero reiterativo en muchos pasajes, rico en situaciones pero ingenuo en algunos recursos, la labor cumplida por Atahualpa del Cioppo fue sencillamente notable. Pocas veces se ha visto en

los escenarios montevideanos un espectáculo tan ajustado, tan cuidadoso del detalle, tan bien humorado y orquestado, tan artísticamente válido, como el que transcurre en el invernáculo de los Mamaiev. La sensible y experimentada mano del director estuvo allí presente en cada entrada, en cada gesto, en cada contraescena, en cada brusco retorno desde la risa a la seriedad. El diálogo entre Dahd Sfeir (una Cleopatra estupenda en su despliegue de recursos) y Zoraida Nebot (cuya excelente composición de Glafira Klimovna Glumova fue la revelación de la noche), así como la larga escena entre Sfeir y Fontana (ambos se complementaron idealmente en el juego de esquives y arremetidas, de simulado amor y amorosa simulación), y son apenas dos muestras de esa labor creadora, respetuosa de intenciones, cariñosa del texto, que pocos saben (o pueden) realizar como del Cioppo.

Quizá el único reproche que merece el director tenga que ver con el brusco cambio de ritmo entre la primera y la segunda parte. Es cierto que, como ya fue señalado, el propio texto invita a ese viraje. Pero entre el final estallantemente farsesco de la primera mitad y el realismo casi costumbrista de la segunda, media quizá una distancia excesiva. Frente a la longitud de algún monólogo o a las largas tiradas, y pese al eficaz trabajo de Nelly Goitiño (que sacó el mayor partido posible de un personaje algo reseco) el espectáculo sintió el cambio y, sin hacer cálculo ni desglosar mensajes, acaso haya ahorrado el brillo espectacular de las escenas anteriores. Confieso, sin embargo, que no puedo poner toda mi convicción en el reparo. Quizá hay una cuenta que sacó del Cioppo: en la primera parte, el estilo farsesco era la solución ideal, pero en la segunda el texto no llegaba a autorizarla. En el trance de lograr una general coherencia, la alternativa pudo ser esta: o se atemperaba, con el consiguiente deslustre, la primera parte, o se aceleraba, con el consiguiente malogro, la segunda. Aparentemente, el director renunció a ambas restauraciones probables del equilibrio y de ese modo consiguió dos mitades que, por separado, funcionan a la perfección, pero que, como conjunto, no llegan a integrarse totalmente. Quizá, en cuanto crítico, debiera preferir una coherencia sin osadía; como espectador, sin embargo, licencio provisoriamente al crítico, y me quedo con esta osadía levemente inarmónica.

Todo el espectáculo evidencia un esmero singular, que va desde el maquillaje (a cargo de Julio Pierrotti) y el vestuario (Guma Zorrilla) hasta la escenografía, acaso el mejor trabajo realizado hasta ahora por López de León y Merosoff. En un elenco que actúa sin fallas importantes, se destacan Dahd Sfeir (gran trabajo), Roberto Fontana, Zoraida Nebot, Nelly Goitiño, Eduardo Prous, Luis A. Berriel y la divertida viñeta de Luis A. Sobrino. Como temprana apertura de temporada este espectáculo autoriza el mejor de los presagios.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de enero de 1964: 11).

Tiempo de tango por Club de Teatro

Club de Teatro estrena esta noche en el Odeón un espectáculo denominado *Tiempo de Tango*, con el que culmina una experiencia cuyos orígenes se remonta a 1959 y que se halla particularmente centrada en la búsqueda de un lenguaje propio para el intérprete uruguayo. Roberto Fontana y Jorge Sclavo, promotores y guías de esa búsqueda, comparten la dirección del nuevo programa que estará dividido en dos partes: la primera, titulada *Los ciudadanos y el tango*, presenta una discusión entre varios integrantes del elenco acerca de la relación entre nuestro lenguaje y nuestra música. Tal discusión da pie a la mención de textos de autores nacionales (José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Florencio Sánchez, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, El Hachero, Juan Carlos Onetti, Líber Falco) junto a tangos como "La morocha", "Triunfal", "A fuego lento", "Yo soy el tango", "El caburé", "Tango del Este", "Grisetta", "El pañuelito", "Buen amigo", "Mi noche triste", "Gallo ciego", "Tema otoñal", "La última curda", "Yira yira" y "Sur", y sirve de introducción a la segunda parte, denominada *Tango y poesía*, que reproduce, con algunas variantes el espectáculo anteriormente presentado bajo el título *Algo de Montevideo*. Participan seis intérpretes: Dahd Sfeir, Nelly Romano, Teresa Ougrizek, Justo Martínez, Jorge Sclavo y Roberto Fontana. El libreto que pretexta la discusión de la primera parte, ha sido escrito por Jorge Sclavo.

"Buscamos una experiencia sonora —ha declarado Roberto Fontana— *y este es solo uno de los muchos espectáculos que tenemos proyectados en esta misma línea. Hay materiales espléndidos para ser aprovechados. El problema del rescate del sonido es algo que siempre nos ha preocupado en relación con los actores uruguayos, y ahora nos hemos dado cuenta de que este es un fabuloso material de trabajo. El espectáculo tiene dos años y medio de preparación y ha sido efectuado en base al desarrollo de todos modos, es una experiencia muy particular, ya que ha concentrado de una manera excepcional el entusiasmo de todos los integrantes de Club de Teatro. Nos interesaría que quedara bien aclarado que la razón del espectáculo es la conjugación sonora entre lenguaje nuestro y música nuestra. Y otra cosa: que no hemos querido hacer ninguna antología. Es en base a una juego teatral que nos proponemos la búsqueda de nuestro lenguaje. Los elementos que juntamos para darles una forma escénica, necesitan del misterio del escenario para ver si verdaderamente ello se produce. A través de un Montevideo proyectado (en base a fotografías de Isabel Gilbert) surgirá la idea del espectáculo".*

Los tangos no tendrán el valor de un simple fondo musical, sino que serán efectivamente cantados por los actores. Se ha prescindido de los cantores profesionales, a fin de conseguir una mejor integración del espectáculo. En la concepción de Fontana y Sclavo, los intérpretes deben actuar, decir los textos literarios y también cantar los tangos; de lo contrario el programa perdería el sentido que ellos quieren otorgarle. *"La carta que nos jugamos"*,

acotan, "*es que el espectador sienta cantar* Mi noche triste *por alguien que no es un cantor de tango, y sin embargo se sienta conmovido*".

La ejecución musical estará a cargo del Trío Nuevo que dirige Ariel Martínez (asimismo autor de los arreglos). Luces y escenografía estarán al cuidado de Morosoff y De León, con el agregado de una tercera responsabilidad: Isabel Gilbert, cuyas fotografías montevideanas tienen particular significación en esta provocativa experiencia de Club de Teatro.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de febrero de 1964: 7).

Vanguardia uruguaya sin lenguaje propio

Uno de los personajes de *Epifanía* (obra de Alberto Restuccia, que integra, junto con *Probstar*, de Jorge Freccero, el programa de vanguardia estrenado en el Palacio Salvo por Teatro Uno) dice una frase que establece, con bastante aproximación, el tono general del espectáculo: "*Te conozco; más bien te desconozco*". Es decir: un paso adelante y otro paso atrás. Hacer una afirmación y en seguida negarla; provocar un suspenso y luego defraudarlo; escribir algo y borrarlo con el codo. Detrás de ese querer y no poder, se notó una falta de necesidad vital, una pifiada fabricación de urgencias, una presuntuosa ostentación de hondura.

Alrededor de las vanguardias de todas las épocas y latitudes, el esnobismo estuvo siempre planeando y autocomplaciéndose hasta que el tiempo decidió convertir aquellas avanzadas en retaguardias. Aquí también la vanguardia esnob le da la espalda a la realidad, al espectador, y, lo más grave de todo, a sus propias posibilidades de expresión. Tanto Restuccia como Freccero poseen estimables condiciones para escribir teatro, reconocibles en ciertas islas de diálogos, en ciertos efectos bien concebidos, pero todo ello está absolutamente desvirtuado por la inautenticidad del esfuerzo, de la inútil proeza en la que también dilapidan energías buenos intérpretes como Luis Cerminara y Perla Costas.

En una declaración que consta en el programa, Cerminara, Restuccia y Freccero expresan no temer las influencias extranjeras. Nadie podría objetarles esa falta de temor. Pero la influencia que sirve es la que despierta un lenguaje propio en quien la recibe; la influencia que vale es la que ayuda al creador a ver claro en sí mismo. Nada de eso acontece en las piezas de estos vanguardistas uruguayos: no hay lenguaje propio sino imitación, no hay asimilación genuina sino simple remedo intelectual. De toda vanguardia hay algo para aprender, pero poco para imitar. Edward Albee, por ejemplo, ha aprendido mucho de Beckett o de Genet (cierta utilización casi irracional, y a veces desgarradora, del lenguaje, que los absurdistas de la Escuela de París aprendieron a su vez del expresionismo), pero no los ha imitado, y por eso su actitud es legítima, por eso tiene vida propia sobre cualquier escenario. No es el caso de Restuccia o de Freccero.

El primero propone, en *Epifanía*, una tensión de dos personajes frente a un fantasmal *tercero* que intermitentemente golpea a la puerta sin hacerse visible. El diálogo tiene un ritmo de violencia, de inminente estallido, pero las palabras transitan apenas por los alrededores de una circunstancia secreta, innombrable [*ilegible*] *antes...". "No sabía nada". "Júrelo". "Lo juro"*. Este es el tono promedial del diálogo, sobre el que el espectador llega a saber nada, y podría jurarlo, claro. En todo caso, la pareja de Ademán y Evaría, en sus excluyente complicidad, en su elusión de lo importante, se parece sospechosamente a otro par del absurdo (Vladimiro y Estragón) y, en los apremiantes golpes sobre la puerta, el espectador adivina los nudillos de Godot. Sin un antecedente llamado Beckett, la obra sería por lo menos novedosa; pero Beckett existe.

Probstar, por su parte, tiene un lado satírico, y gracias a él salva algunas bromas de la tutela estranguladora de Ionesco. Son pocos chistes, y aun en ellos Freccero reproduce minuciosamente la burla mecánica del idiotismo verbal, instaurada por *La cantante calva*. Con todo, creo que en el inmaduro humor de Freccero se registra un mayor porcentaje de originalidad y de aciertos que en la estridente y vana tensión de Restuccia. Por lo menos, no hay en *Probstar* un paladino designio de ignorar al espectador, de prometerle (y no darle) claves, de apabullarlo con nada, de pasarle gato aburrido por liebre filosófica.

En una nota como la presente, que señala en estos vanguardistas uruguayos una actitud afectada, presuntuosa, es difícil que el crítico no parezca a su vez presuntuoso y afectado. Pero si se quiere cumplir a fondo con el cometido crítico, es obligatorio correr ese riesgo. Aun reconociendo que, en esta materia, todo alerta suele ser inútil, es difícil resistir la tentación de decirle a esta gente estudiosa, joven, vocacional, infatigable, y a veces talentosa, que este no puede ser el camino de nuestros autores ni de nuestros intérpretes; y ello no porque sea *vanguardia*, sino porque como *teatro* no comunica nada, y ese aislamiento está más cerca de la frustración de lo que cualquier vanguardia está dispuesta a admitir. Todo teatro que da la espalda a su espectador, terminará escuchando de este una frase que, no por conocida, habrá de resultar menos veras: *"Te conozco; más bien te desconozco"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de febrero de 1964: 7).

Beckett en dos tiempos: sin palabras, sin salida

Frente a casi todas las obras de vanguardia (y no solo en teatro) es frecuente escuchar del espectador comentarios como este: "*Eso lo puede hacer cualquiera*". Por lo general, se trata de una opinión perezosa, formulada por alguien que prefiere el producto artístico más directo, con un significado más obvio y, sobre todo, que no reclame el tremendo precio de pensar y preocuparse. Sin embargo, esto tampoco funciona como una ley inexorable.

La verdad es que hay efectivamente obras de vanguardia que podrían ser hechas, no digo por cualquiera, pero al menos por cierto número de personas con un mínimo de oficio. El programa Beckett presentado por Teatro Uno en el Palacio Salvo (*Acto sin palabras II* y *La última cinta magnética*) como segundo espectáculo de su temporada de vanguardia, ejemplifica adecuadamente esas dos posibilidades.

Acto sin palabras II, es una facilísima y casi gratuita pantomima, desarrollada a partir de una idea tan minúscula y ambigua que lo mismo puede simbolizar algo genial que una irredimible tontería. *La última cinta magnética*, en cambio, es de una impresionante y atroz verificación de la irrevocabilidad del tiempo, y adquiere en escena una innegable fuerza dramática. Amarguémonos o no frente a esa compulsa feroz de un hombre consigo mismo, nos sirva o no para ver más claro en nosotros o en nuestro prójimo, o para desalentarnos definitivamente, lo cierto es que *eso* es teatro, porque tiene conflicto, mantiene una tremenda tensión a través de su único acto, y comunica algo al espectador así sea una descarada invitación al suicidio.

En *Acto sin palabras II* (existe asimismo un *Acto sin palabras I*, notoriamente más eficaz y original en si empleo del humor, aplicado a un pesimismo taladrante, conmovedor) dos vagabundos duermen metidos en dos sacos. Una larga vara (que en la versión de Teatro Uno lleva dos rueditas impagables) acude a despertarlos por turno. Uno de los vagabundos (Alberto Restuccia) tiene movimientos lentos y una pasiva, resignada y amarga expresión en el rostro; sale de su bolsa, se viste con parsimonia, arrastra unos metros el otro saco, luego se desviste y se vuelve a meter en su bolsa. La vara (¿será la vara de la Ley?) vuelve a penetrar en escena, esta vez para pinchar al otro vagabundo (Luis Cerminara), que tiene movimientos rápidos y una expresión nerviosa; también sale de su bolsa, se viste con eléctrico denuedo, arrastra unos metros el otro saco, luego se desviste y se vuelve a introducir en su propia bolsa. Entonces la larga vara comparece de nuevo para despertar al primer vagabundo y (como tan a menudo acontece en Beckett) el ciclo se reanuda en el instante en que la obra concluye. Es tan escaso el acontecer escénico, que el espectador debe asirse a detalles mínimos para extraer un posible significado. Por ejemplo: que la diferencia entre los dos personajes no es únicamente de ritmo. Uno (el lento) saca del bolsillo un frasco para tomar unas píldoras; el otro (el rápido) mira a cada instante su reloj. El lento parece que reza; el rápido, hace gimnasia. Ambos comen una zanahoria, pero mientras el lento la escupe, el rápido se la traga. La búsqueda de símbolos en semejante cotejo provoca casi siempre una sensación incómoda: uno se siente más bien estúpido. De modo que conviene pasar lo más rápido posible por el rubro *interpretaciones*. La más obvia es que no hay mérito no demérito ante la vara de la Ley, anónima, implacable. Da lo mismo la actividad que la pasividad; el rezo que la gimnasia; la energía que la contemplación; las píldoras que el reloj. Todos vamos a terminar en bolsas (o muertes) iguales. Si

bien se mira, eso está mucho más cerca del refrán metafísico que del teatro. Al fin de cuentas, los griegos precisaron solo dos palabras: *"Apresúrate lentamente"* (fueron adoptadas por Octavic Augusto y consideradas por Erasmo como el mejor de los adagios) para decir algo no menos significativo, y que además tenía la ventaja de ser más breve y menos presuntuoso.

La última cinta magnética presenta a Krapp, viejo que está mental, sentimental y sexualmente desmantelado, semichocho, miope, vacilante, casi sordo, con lagunas de memoria (solo disfruta cuando come bananas), y lo confronta con la voz grabada del mismo Krapp, pero treinta años más joven, una voz todavía capaz de expresar entusiasmos, indignaciones, amor. La idea es notable como enriquecimiento del género monologal, y en ese sentido debe ser el paso más importante desde *La voz humana* de Cocteau y *Antes del desayuno* de O'Neill, con la ventaja para Beckett de que esas obras eran monólogos aparentes (presuponían la presencia de un invisible e inaudible *partenaire*), en tanto que *La última cinta* es un monólogo más riguroso, ya que es el propio Krapp quien se coteja consigo mismo. En realidad, es un notable truco para dar dimensión dramática al monólogo interior descubierto por James Joyce, compatriota, amigo y maestro de Beckett.

En esta obra que me parece el punto más alto y el logro más auténticamente teatral de su producción, Beckett ha aprovechado las posibilidades de su ocurrencia para dar forma a una agria invectiva contra el tiempo. Pocas veces la imagen del deterioro humano ha asumido un desarrollo tan ferozmente programado. Esta vez sin metáforas, sin ambigüedades, Beckett se autoflagela y se destruye a la vista del espectador y lleva a sus últimas consecuencias su cada vez más desesperada concepción del mundo. Concepción que, en último tramo, halla aún el recurso inesperado para conseguir una tensión casi insoportable: ese despojo humano, ese viejo inservible y cínico que se ha burlado de su antigua y viva voz, en el último instante abraza con desahuciada ternura el aparato grabador, mientras escucha el relato del único instante de amor, de plenitud sexual, de exaltación anímica que guarda su pasado. O sea que Beckett ni siquiera le deja al ser humano la esperanza del último olvido, de la postrera negación, del cinismo final. Krapp acaba lagrimeando y balbuceando su chochez, pero también añorando la antigua plenitud. Es la primera vez que alguien amuebla el infierno con una estantería romántica.

Ambas obras fueron correctamente vertidas por Teatro Uno. *Acto sin palabras II* pedía poco más que un adecuado ritmo (este es la *vedette* de la pantomima) y en ese aspecto la dirección de Graciela Figueroa estuvo particularmente alerta. Restuccia (que mejoró considerablemente con respecto a su actuación en la pieza de Freccero) tuvo la parsimonia y la pasividad requerida. Cerminara contó con más posibilidades para lucirse y las supo aprovechar. Accionar frenético, casi de ballet, tuvo excelentes momentos de humorismo visual. *La última cinta magnética*, había sido, en 1962, interpretada por Luis Cerminara en Teatro Circular, bajo la dirección

de Elena Zuasti. Directora y actor consiguen esta vez una versión en varios sentidos más ajustada que la anterior. Por otra parte, el escenario frontal se corresponde mejor con el recurso peculiarísimo de la pieza; por otra parte, la diferencia entre la presencia del estropeado Krapp actual con la animada, agresiva y hasta soñadora voz de Krapp joven, es ahora más neta, y ello aumenta considerablemente el dramatismo y la tensión de la obra. El trabajo de Cerminara es excelente. La curiosa e intermitente contraescena a que lo obliga la audición de la cinta, es rica en matices y nunca llega al trazo grosero que, para cualquier intérprete, es la más temible tentación. Su labor justifica, por sí sola, la concurrencia al Salvo.

Acto sin palabras II y *La última cinta magnética*, una pantomima y una pieza en un acto, respectivamente, de Samuel Beckett, presentadas el martes 25 en la sala del Palacio Salvo por el elenco de Teatro Uno. Dirigió la pantomima Graciela Figueroa y la segunda pieza Elena Zuasti, de la Comedia Nacional. Con Alberto Restuccia y Luis Cerminara. Luces: Alberto García.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de febrero de 1964: 8).

Los 1.000 ojos del Dr. Mabuse o un folletín delirante del viejo realizador Fritz Lang

1922, Fritz Lang, joven talentoso, inició su saga del Dr. Mabuse, archicriminal genial, realizando el primer *Dr. Mabuse*, con aplicación de las más folletinescas recetas del cine en episodios. En 1932, ya maduro maestro, consagrado por *Los Nibelungos* y *M. el vampiro negro*, Lang se despidió de Alemania, en tanto ascendía la estrella de Hitler, realizando *El testamento del Dr. Mabuse*, folletinesca creación poseedora de un reconcentrado sentido alegórico (profético también), al presentar, siguiendo al delirante doctor, una organización criminal que pretende apoderarse del mundo.

Los años han pasado, Lang ha seguido su carrera desigual en los EE. UU. y ha vuelto a Alemania, seguramente viejo y tal vez cansado. Los mitos de su tiempo juvenil le acosan ahora. Con *La Tumba India* y otra obra hindú, el realizador retomó los hilos del pasado, filmeando un tema propio que en los años veinte había rodado otro director. Y Mabuse, ese sabio infernal, megalómano, ansioso de apoderarse de todo poder terreno le volvió a obsesionar. Mabuse, muerto en 1932, tiene ahora su continuador en esta nueva obra de Lang, en la cual el realizador aplica el mismo ritmo narrativo madurado por él en los años treinta (un tanto *demodé* en estos tiempos), para narrar una historia digna de una de las viejas seriales; sin perjuicio de encerrar un posible sentido trascendente: el nazismo no ha muerto y Mabuse (Hitler) tiene sus continuadores.

Pero todo alcance de *Los 1.000 ojos...* merece quedar a beneficio de inventario. A Lang, presumiblemente, le gusta narrar simplemente una

aventura disparatada, con cierto encanto onírico y más delirante que otra cosa. Mabuse ha vuelto, resucitado o continuado, y en torno del "Hotel Luxor" de Berlín van apareciendo gentes asesinadas. ¿Quién es Mabuse? El genio criminal se esconde tras de un disfraz; y tal vez sea un tal Dr. Jordan médico distinguidamente barbado, o el siniestro vidente ciego Dr. Cornelius. ¿O acaso alguno de los muchos sospechosos, o no sospechosos, que entran y salen del "Hotel Luxor" donde Mabuse tiene instaladas (herencia de la Gestapo) mil cámaras de T.V. que le permiten saber todo lo que ocurre en todos los lugares del edificio? Un comisario (Gert Frobe) combate contra Mabuse usando armas desiguales y bastante paciencia; un millonario americano (Peter Van Eyck) se enamora, a su vez, de una sospechosa suicida (Dawn Addams) y se ve inmiscuido en la monstruosa conspiración criminal; mientras que un entrometido agente de seguros juega una partida de espionaje que nadie entiende.

Fritz Lang mantiene hasta cierto punto el interés de *Los 1.000 ojos del Dr. Mabuse*; pero la película se ve perjudicada por el exceso de situaciones confusas, reiteradas a veces, y por el abuso de los dialogados. De todos modos, es cine al menos bien hecho a ratos, con buenos actores y algún sesgo irónico, que demuestra que el realizador se divierte con lo que está contando. El talento indiscutido de Lang se advierte en más de un momento: el asesinato inicial, presentado con ritmo tajante y virtuosísimo de cámara y sonido; el diálogo de los policías de Interpol, contemplado a través de una cámara móvil a lo largo de una mesa inacabable (recuerda alguna secuencia de "M"); las deliberadamente caricaturales sesiones visionarias de Dr. Cornelius; la progresión obsesiva del espionaje por las cámaras de T.V.; la visión de los largos corredores del hotel; y la persecución del asesino, sobre todo cuando este es acosado en un puente. ¿Muere Mabuse, al final? De eso nos hablarán las próximas continuaciones de estos *Mil Ojos...*; aunque Fritz Lang ha abandonado su mítico personaje y las películas venideras corren por cuenta de otros.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de febrero de 1964: 8).

Reaparece Carlos Muñoz con *El décimo hombre*

Teatro del Círculo inicia su temporada 1964 con el estreno de *El décimo hombre*, de Paddy Chayefsky, que será presentada por un elenco que dirige Carlos Muñoz y que integran Beatriz Massons, Armando Halty, José Iriarte, José Somoza, Alfredo González, Ruben García, Berch Ballemián, Eduardo Perrone y Adolfo Palleiro. La escenografía y los vestuarios son de Florio Parpagnoli. La obra ha sido traducida por Mirtha Arlt.

Paddy Chayefsky, uno de los más conocidos y exitosos dramaturgos norteamericanos de la actualidad, nació el 29 de enero de 1923, en el Bronx, barrio judío de Nueva York. No bien se hubo graduado en el Dewitt Clinton High School, fue llamado a filas. Eran los tiempos de la Segunda

Guerra Mundial. Fue herido en Alemania y debió pasar una temporada en el hospital.

Durante la convalecencia, escribió el libreto (*No T.O. for Love*), para una comedia musical destinada a divertir a las tropas. Al parecer, las divirtió efectivamente durante dos años.

Ese primer trabajo le significó el interés de Garson Kanin, quien posteriormente le pidió colaboración para el documental de guerra: *True Glory*. Concluida la guerra, Chayefsky trabajó un tiempo como aprendiz en la imprenta de su tío. Luego empezó a escribir teatro y libretos de cine, sin obtener mayor éxito. Por un tiempo se amargó escribiendo chistes para el cómico Robert Q. Lewis, pero el contacto con la obra de Arthur Miller (especialmente *La muerte de un viajante*), lo decidió a escribir en serio.

En esa nueva etapa, su primera labor fue *Fifth from Garibaldi*, que despertó el interés nada menos que de Elia Kazan; este director lo llevó a Hollywood para que reescribiera libretos ajenos. Fue el productor de televisión Fred Coe, quien lo animó a escribir para ese nuevo medio de expresión. *Holiday Song* fue la primera de una serie de piezas (duración promedio: una hora), que escribió para T.V.

Seis de ellas han sido editadas por la editorial Simon and Schuster: *The Bachelor Party, Printer's Measure, Holiday Song, The Big Deal, The Mother* y *Marty*.

Fue precisamente este último título que lo llevó a Chayefsky al primer plano de notoriedad. *Marty* fue llevada al cine (dirección: Delbert Mann), logró gran éxito de público y de crítica, además de obtener el Premio de la Academia. Se le consideró a partir de ese momento, como un heredero del neorrealismo italiano.

Posteriormente, otras comedias suyas, *The Wedding Party* (*Banquete de bodas*, dir. por Richard Brocks) y *The Bachelor Party* (*Despedida de soltero*, dir. por Delbert Mann), fueron llevadas al cine. Para el cine escribió directamente *The Goddess* (*La diosa*), que fue dirigida por John Cromweil. *Middle of the Night* fue originalmente una obra de teatro, estrenada en 1957, y llevada posteriormente al cine bajo la dirección de Delbert Mann (título español: *Medianoche pasional*).

El décimo hombre reactualiza el viejo tema del *Dybbuck*, tantas veces tratado por el teatro judío, desde Maurice Schwartz hasta Ben Ami (un texto teatral de este último, acerca del *Dybbuck,* fue trasladado al cine en Polonia por Michael Watchinsky). La obra transcurre en una sinagoga ortodoxa y en cierto modo abre al espectador las puertas de un verdadero ceremonial.

La pieza fue estrenada hace algunos años en Broadway, bajo la dirección de Tyrone Guthrie y con la participación de Jacob Ben Ami, Risa Schwartz, Donald Harron, Arnold Marlé, George Voshovec, Lou Jacobi, Gene Saks y David Vardi. La obra también fue un éxito en Buenos Aires, donde permaneció en cartel durante dos años.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de febrero de 1964: 8).

Chayevsky: exorcismo y amor en la sinagoga

Toda obra teatral que se inscribe en un dogma (sea este político o religioso), parte de una previa definición o una anticipada fe, que suelen conspirar contra el interés dramático. El hecho de que, por ejemplo, en un drama católico o protestante, o en una pieza de militancia comunista, sepamos por anticipado de qué lado van a estar los buenos y de qué lado los malos, reduce casi siempre el área teatral a zonas extradogmáticas y por ende marginales. Se precisa el genio de Bertolt Brecht o la casi mesiánica fuerza de un Kaj Munk (el pastor danés que escribió *Ordet*) para extraer de los respectivos dogmas una posibilidad dialéctica que derive en potencia dramática.

El décimo hombre, de Paddy Chayevsky (estrenada el viernes en el Teatro del Círculo, por el elenco que dirige Carlos Muñoz), se inscribe no solo en una producción religiosa sino también en una creencia, como la del *dibuk* (espíritu o demonio que se dedica a habitar las almas puras) que equidista del folklore y la superstición. El rasgo más original de la obra y el que mejor sustenta su eficacia indudable, tiene que ver con la habilidad de Chayevsky para usar un ingrediente tan gastado como el milagro y buscarle sin embargo un vuelco imprevisible.

Chayevsky, judío nacido en Bronx, pero acostumbrado a los remezones de histeria que sacuden la vida del norteamericano medio, sitúa la anécdota en una sinagoga de Nueva York, cuyo *shames* debe sortear enormes dificultades para lograr los diez hombres que exige el ritual. Todo ritual tiene asimismo su lado de rutina y es esta la que es sacudida por la presencia del viejo Foreman y su nieta Evelyn, una muchacha que, para la ciencia, es una paranoica, pero para varios devotos de la sinagoga es solo una poseída por un *dibuk*; al parecer, se trata de un *dibuk* de una joven rusa que el viejo Foreman deshonró en sus años mozos. El autor introduce (no importa de qué manera gratuita) en la sinagoga al décimo hombre, el joven abogado Arthur Landau, que viene de la soledad, un matrimonio fracasado, varios intentos de suicidio, el alcoholismo y el psicoanálisis. Todas las posibles explicaciones de lo sobrenatural (ya sea la opinión dominante en la sinagoga, que prefiere el clásico recurso del exorcismo, como la opinión del mundo exterior, que amenaza con la internación de la chica en un instituto para enfermos mentales) son trastrocadas por la realidad, en cuyo seno el milagro se realiza, aunque de un modo totalmente imprevisto.

En apariencia, es un conflicto de área chica, y hasta podrá creerse que su vigencia estuviera limitada a los previsibles reflejos en una colectividad como la judía, tan clausurada y a la defensiva. Pero Chayevsky, que conoce suficientemente el mundo (durante la Segunda Guerra Mundial, fue herido en Alemania) y los mundillos (trabajó y padeció en Hollywood), injerta en ese clima de clausura una actitud vivificante. El círculo de hábitos judíos está visto desde dentro y con simpatía, pero también con los ojos de alguien que pasó por otras supersticiones y otros hábitos. Después del éxito

palpable, después del estruendo publicitario, Chayevsky vuelve su mirada a la humilde sinagoga del Bronx, y el espectador siente el propósito lustral de ese reencuentro, como si los pormenores de esta particular liturgia tuvieran para el autor un significado semejante al que tuvieron para Proust el célebre bollo de Magdalena o los campanarios de Martinville.

Toda la obra está recorrida y sostenida por una última confianza en el hombre, en su capacidad de recuperación. Esa es la gran fe que Chayevsky trasmite, como si quisiera convencernos y convencerse de que el odio que vemos en tantas miradas, en tantas actitudes, en tantos rencores, no es la expresión del hombre verdadero sino apenas un *dibuk*; el hombre verdadero es el que ama. Chayevsky, como buen intelectual, percibe la ingenuidad esencial de ese mensaje, y entonces hace lo posible (y lo imposible) por rodearlo de ingenio, de humor, de vivacidad, de brillo verbal. Es seguro que Chayevsky no pretende cambiar el mundo con esta cálida versión de una jornada de sinagoga, pero lo cierto es que del conjunto se desprende una prudente y nada enfática esperanza que, en última instancia, alude a todo espectador.

En la versión presentada en Teatro del Círculo es evidente el sentido de responsabilidad y la seriedad profesional con que ha sido encarada la empresa. Sin embargo, el director Carlos Muñoz no ha sabido (o, más probablemente, no ha podido) sacar el mayor partido de las formidables posibilidades que ofrecía la pieza. La paradoja de esta comprobación es que el loable propósito de no improvisar, de asesorarse bien acerca de un asunto, relativamente exótico para el director y los intérpretes, ha redundado en una falta de osadía, de vuelo imaginativo. Nadie podría reprochar a Muñoz la obtención de un asesoramiento litúrgico (a cargo de Israel Ganz) o de una dirección de danzas (Maxim Koch); sin embargo, a partir de la seguridad que le brindaban tales asesores, Muñoz debió quizá atreverse más, aportar elementos de cosecha e inventiva propias, a fin de que el espectáculo cumpliera el *crescendo* a que lo conduce el texto de Chayevsky. Donde más se notó la decoloración de la puesta en escena fue precisamente en su instante culminante: el exorcismo. En 1959, tuve ocasión de ver esta pieza en Broadway, en la versión original que dirigiera el inglés Tyrone Guthrie. Siempre me ha parecido injusto establecer un cotejo entre el espectáculo creado en un medio teatral de infinitas posibilidades artísticas, técnicas y económicas y cualquier espectáculo nuestro, levantado a partir de tremendas dificultades y carencias, a base de entusiasmo, vocación y buena fe. Pero la comparación que aquí traigo no es la condicionada por los medios materiales, sino por el simple ejercicio de la imaginación, esa imaginación que a veces se arregla con muy poco (y se arregla muy bien). Lo cierto es que, llegado el exorcismo, la puesta de Guthrie se enriquecía y a su vez enriquecía el texto, con golpes de inventiva escénica, que abarcaban desde las luces al juego de los actores, desde el uso de los silencios hasta el establecimiento de una tensión vibrante, casi insoportable para el público. En la puesta de Muñoz, en cambio, el

exorcismo representa un descenso de la tensión. Cuando el milagro cambia de rumbo, lo menos que se puede pedir es que los testigos del hecho se sorprendan *tanto* como el espectador; nunca *menos* que este.

Aunque parezca contradictorio con lo señalado hasta aquí, el espectáculo es muy recomendable. Las observaciones a la puesta de Muñoz deben entenderse como objeciones formuladas a partir de un nivel muy estimable. Por lo pronto, hay cuadro (el segundo del acto II) en que la versión adquiere su mejor ritmo y, en consecuencia, el clima de la sinagoga llega por fin al público. Pero el mayor mérito de Muñoz tiene que ver con la labor de alguno de los intérpretes, en especial Beatriz Massons y Jorge Iriarte. La actriz, que reaparece después de una prolongada inactividad, realiza un excelente trabajo en el papel de Evelyn, la poseída, y permite confirmar que, en nuestro medio, es una de las actrices mejor dotadas para la cuerda dramática. Sus tránsitos del delirio a la lucidez, y viceversa, cumplidos con el mínimo despliegue de gestos y con precisos trueques de voz, hicieron conmovedoramente creíble a su personaje y constituyeron el punto más alto del espectáculo. José Iriarte estuvo a sus anchas en la divertida composición del viejo ateo (*"la religión ha decido tanto que ya no vale la pena ser ateo"*, es una de sus frases mejores) que se va apeando de su agnosticismo a medida que el *dibuk* se le hace tangible. Estuvo correcto Armando Halty, quien tuvo a su favor la simpatía natural con que dio su personaje y, en contra, cierta cortedad en los momentos de mayor tensión. Menos ajustado fue el trabajo de José Somoza (en el papel de Hirschman, el Cabalista) y el de Omar Scarone (como el viejo Foreman, jugoso personaje que fue creado durante varios años por Jacob Ben-Ami, el notable actor judío). El resto no brilló, pero tampoco desentonó.

La escenografía de Florio Parpagnoli pareció poco funcional y sobre todo indecisa, con zonas de un detallismo naturalista, y otras, poco menos que abstractas. Más que en otros títulos del actual teatro norteamericano, y también más que en otras obras propias de Chayevsky, el texto de *El décimo hombre* (que precisa inexorablemente introducir al público en el clima de la pequeña sinagoga) parece reclamar una escenografía especialmente ceñida a lo real. La de Florio Parpagnoli (escasamente ayudada, además, por la floja ambientación de Alicia Behrens) fue demasiado improbable, abierta, disgregada.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de marzo de 1964: 8).

Mensajes varios para hombres sin techo

Quizá el más importante defecto de *Los conejitos de la India* o *El techo*, pieza en dos actos del autor francés Ives Jamiaque (estrenada el sábado 14 en el Victoria por el elenco de Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Juan José Brenta), sea el exceso de tareas que se propone, la superabundancia de rumbos y de metas. Es casi seguro que la obra tendría más fuerza y sobre

todo más coherencia, si el autor se hubiera restringido al tono bienhumorado del primer acto y a uno solo de los varios mensajes que desparrama a lo largo de un texto casi siempre bien dialogado, ágil, comunicativo. Así como está, la obra desorienta al espectador, que por un lado tiene la sensación de estar asistiendo a una obra *con mensaje* y, por otro, nunca puede estar seguro acerca del contenido de ese mismo mensaje.

El argumento se sostiene sobre una peripecia simple y algo farsesca: la familia de Víctor Matoufle es desalojada de un modesto apartamento, debido a que el propietario (nunca visible) ha resuelto ocupar la vivienda con la lucrativa cría de conejitos de la India. La familia traslada sus bártulos al quiosco de música, y Matoufle intenta, pese al contratiempo, que la vida familiar siga su ritmo normal. Pero los amigos y conocidos, acaudillados por un secretario municipal que corteja a Lucía, hija del desalojado, inician un movimiento popular y callejero destinado a conseguir (así lo proclaman sus consignas y carteles) *"un techo para Matoufle"*. Pero el esfuerzo de los bienintencionados, entre los que figuran dos compañeros de Matoufle, la dueña de una pescadería, un cartero, el patrón de Bibou (el mayor de los hijos varones) y asimismo un cura, no prospera. Siempre aparece un elemento extraño que impide la obtención de un techo, así sea precario, para la familia Matoufle considerara como un todo irrompible (el lema familiar es: *"La familia Matoufle es un bloque de cemento que vale más que cuatro paredes"*), y la jornada termina con la disgregación de los siete miembros: la madre y los cinco hijos pasarán la noche en distintos hogares que no tienen inconveniente en acogerlos, mientras que Matoufle queda solo, desalentado y rabioso, proclamando su inocencia, en la vía pública.

Uno tiene la impresión de que Jamiaque se hace un nudo con los autores que integran su catálogo de admiraciones. Por una parte, hay en la pieza (y es tal vez su parcela más creadora) una apelación a la risa sana y sin complicaciones, que podría estar en la línea de un Labiche o un Courteline; por otra, hay algunas escenas, como la de la pescadería, que usan el recurso de las frases contradictorias y los tics verbales a la Ionesco (el propio Víctor Matoufle tiene algo del Bérenger de *Rhinocéros*, aunque debe señalarse, en defensa de Jamiaque, que su obra y la de Ionesco fueron escritas en el mismo año); de Kafka, sobrevive el arbitrio de la postergación; de Büchner, la técnica expresionista que no llega sin embargo a la estatura trágica de *Woyzeck*; de Brecht, la idea del bloque familiar (Víctor Matoufle es, una escala más modesta, una suerte de *Mater Courage*, aunque sin la dimensión de contraejemplo). Por supuesto, Jamiaque está varios escalones por debajo de sus ilustres influencias. Pero como no solo no se decide entre ellas, sino que tampoco se decide entre la farsa y la tragedia, entre el realismo y la hipérbole expresionista, entre la apelación a las masas y el individualismo, tales vacilaciones hacen que la pieza siempre esté cojeando de algún lado estético o ideológico. Esa fatal ambigüedad se hace más grave en la última

escena, ya que Matoufle, en su gritada proclamación de inocencia, quizá se dirija a los oscuros poderosos que le niegan un techo, pero también cabe la posibilidad de que su reproche apunte a la solidaridad de sus iguales, quienes, de todos modos, intentan darle un techo.

Lo curioso es que, pese a sus incongruencias, altibajos, cambios de paso, la pieza sostenga un legítimo interés a través de casi todas sus escenas. Ello se debe sobre todo a la eficacia dialogística de Jamiaque. Toda la primera y larga escena en el apartamento es formidable como rebanada de una vida hogareña, y sin duda constituye el nivel más alto de la obra; después, a medida que el autor va enredando sus intenciones e incorporando sus mensajes, la eficacia del diálogo no alcanza por sí sola para mantener el ritmo dramático, pero de todos modos es evidente que allí está lo mejor de Jamiaque, su estricta posibilidad de escribir algún día algo que importe como un todo y no como un surtido de virtudes sueltas. Aparentemente, Jamiaque debe resolver con urgencia dos alternativas: la primera, si va a escribir con mensaje o sin él; la segunda, y para el caso de elegir un modo trascendente, definir primero en sí mismo qué es lo que quiere decir, ya que posee (y domina) el instrumento imprescindible para expresarse.

La puesta en escena de Juan José Brenta hizo todo lo posible por armonizar las distintas, y a veces contrarias, proposiciones de Jamiaque. Si no lo logró totalmente, ello no es achacable a la falta de visión dramática, sino a que el texto se está escapando siempre en inesperadas direcciones. Así y todo, cabe reconocer a Brenta que la obra impresiona mucho mejor en la escena que en la lectura. Quizá su único error consistió en seguir demasiado fielmente el énfasis recomendado por Jamiaque para la escena final. El grito de Matoufle suena inevitablemente a falso y rompe el clima de ese último tramo. Las mismas palabras, pronunciadas sin estridencia, en un tono directo de confesión a la platea o, si se quiere, de afirmación frente a sí mismo, habrían seguramente apuntalado mucho mejor la imagen de soledad que cierra la obra. En el resto, la concepción de Brenta fue irreprochable y consiguió del elenco una labor pareja y rendidora, en la que se destacaron Leonor Álvarez Morteo (excelente en la escena en que se incorpora a la manifestación), Alberto Carmona (con excepción del fallido final, debe ser este su mejor trabajo hasta la fecha), Víctor Ibáñez (mientras el texto lo ayuda, en el papel del tieso y emprendedor Fernando Dugrenier, secretario municipal y preceptor), Julio Calcagno, Marta Bórbida y Nidia Telles (las dos últimas hicieron muy bien la jugosa escenita de la pescadería) y Omar Grasso, que benefició con su ímpetu discursivo el papel algo lineal del Cura. En el resto del elenco hubo a veces nerviosidad, mutis sin ajuste, pero en general fue visible un empeñoso propósito en hacer las cosas bien. Solo cabe agregar el elogio más entusiasta para la solución escenográfica de Carlos Carvalho, un creador que indudablemente sigue en ascenso.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de marzo de 1964: 6).

Ocho mujeres y *San Antonio y la alcancía*

Club de Teatro y Teatro Libre reponen hoy dos títulos que, en la temporada anterior, contaron con un decidido apoyo del público. El primero de esos elencos presenta nuevamente (esta vez en el Odeón) la comedia del brasileño Ariano Suassuna, *San Antonio y la alcancía*, bajo la dirección de Sergio Otermin. En cuanto a Teatro Libre, repondrá, en el Palacio Salvo, la comedia policial de Robert Thomas, *Ocho mujeres*, bajo la dirección de Rubén Castillo.

Suassuna nació en 1927, en Paraiba, y fue uno de los nueve hijos de un gobernador de Estado que, en 1930, fue asesinado en Río de Janeiro, por motivos políticos. Ariano Suassuna se recibió de abogado, en Recife; fue fundador del Teatro de Estudiantes de Pernambuco; ejerció la crítica teatral y fue profesor de Estética. Hasta el 1957, la labor creadora de Suassuna solo tuvo eco en el nordeste pero, a partir de ese año, sus obras empezaron a ser exitosamente representadas por las compañías profesionales de Río y San Pablo. En la actualidad, es uno de los autores más representados en Brasil. Entre sus títulos figuran: *Auto de João da Cruz, O arco desolado* (basada en la misma leyenda que *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca), *Auto da compadecida* (también representada en Montevideo por Club de Teatro en una temporada anterior), *O cassamento suspeitoso* (la menos exitosa de sus piezas), y *O santo e a porca* que, en la versión española de Carlos María Gutiérrez, se titula *San Antonio y la alcancía*.

Basada en los tipos populares del nordeste brasileño, así como en sus supersticiones, esta pieza, de una comicidad directa y certera, recoge el legado de la commedia dell'arte, de Plauto y de Molière.

"En cuanto a la vulgaridad de los medios cómicos a que echo mano —ha expresado Suassuna— *es algo que no me incomoda en absoluto […] No tengo ninguna tendencia a la finura. A su humor educado y delicado, prefiero la abierta carcajada latina que incluye, entre otras cosas, una sana locura, una sana violencia y un disparate verdadero. Veo, además, que los maestros que más amo manifestaron la misma preferencia, sea Falstaff, sea Scapin (este último, criticado por Boileau, una especie de distinguido intelectual de la época). Pero siempre ha sido así: los distinguidos piensan de un modo y los autores de otro*".

En cuanto a *Ocho mujeres*, de Robert Thomas, en oportunidad de su estreno (9 de diciembre de 1963), por Teatro Libre, *La Mañana* opinó lo siguiente:

"Thomas tiene una mano comercialmente diestra para ir graduando los efectos y distribuyendo las sospechas entre esas ocho mujeres (aisladas del mundo y sobre todo de la policía) que pueden haber tenido motivos para asesinar a Marcel, un muerto fresco. Teatro Libre pide encarecidamente que no se revele el final y tiene toda la razón del mundo, ya que la interrogante acerca de quién mató a Marcel no solo sirve para alimentar el interés de la pieza sino que, además, tiene un poder tan hipnotizante, que no le deja al espectador tiempo ni ganas para reconocer las

pequeñas trampas, las contradicciones psicológicas, los datos gratuitos y caprichosos, que el autor amontona en sus tres actos de intriga. Si hubiera que compararlo con paradigmas de la novela policial, habría que decir que Thomas está más cerca de la entretenida desprolijidad de Agatha Christie que de las tramas rigurosas de Nicholas Blake. Eso sí: no creo que ningún espectador se duerma. Lo más probable es que la pieza le provoque un insomnio, poblado de ventanas que se golpean y tormentas que aúllan. Si se considera lo que Thomas pretende sin mayor disimulo, esa tensión nerviosa solo merece un calificativo: misión cumplida".[19]

En *San Antonio y la alcancía*, actúan: Dahd Sfeir (que obtuvo, con esa labor, el Florencio como correspondiente a 1963), Roberto Fontana, Justo Martínez, Louane Bourke (en el papel de Margarita, que antes era desempeñado por Rosa Mandelbaum), Walter Rey, Imilce Viñas y Luis Berriel.

En *Ocho mujeres*, intervienen: Raquel Azar, Gladys Ostuni, Marisa Montana y Flor de María Bonino.

La escenografía para la obra de Suassuna es de Antonio López de León y Miguel Morosoff; para la comedia de Thomas, es de Yenia Dumnova.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de marzo de 1964: 8).

La voz española de María Casares

El acontecimiento más importante de la temporada 1963, en Buenos Aires, fue seguramente la reincorporación al teatro de habla española de la actriz María Casares, que en los últimos diez o quince años había llegado a ser una de las primeras intérpretes de teatro francés. Su interpretación de *Yerma*, de García Lorca (estrenada el 23 de mayo de 1963, en el Teatro Municipal San Martín, bajo la dirección de Margarita Xirgu), fue destacada por la crítica como *"un inmenso fracaso de la desesperación humana"*. La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires tuvo entonces la feliz idea de grabar un *long play* con la voz de la actriz. El disco, que contó con la asesoría artística de María Luz Regás, el acompañamiento musical del coro Lagun Onak y la guitarra de Roberto Bergonzi, ha sido incorporado ahora a las ediciones CBS.

María Casares nació en La Coruña el 21 de noviembre de 1922. En época de la República, su padre, Santiago Casares Quiroga, fue Ministro del interior; durante la Guerra civil ella misma colaboró como enfermera en el bando republicano. Hacia el fin de la guerra, toda la familia siguió el camino del exilio. En París, María Casares cursó estudios en el Conservatorio de Arte Dramático, y a partir de 1942 integró el Theatre des Mathurins, pero fue en el cine (*Les enfants du paradis*, 1944, dir.: Marcel Carné; *Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945, dir.: Robert Bresson) donde la

19 Pasaje de la nota "Ocho sospechosas y un solo muerto en la comedia policial de Teatro Libre", del 9 de diciembre de 1963, que puede consultarse en este tomo.

actriz encontró, y aprovechó, la mejor ocasión para demostrar la riqueza y la ductilidad de sus recursos dramáticos. Posteriormente, intervino en filmes de André Cayatte, André Zwobada, Pierre de Herain, Christian-Jaque, Henri Calef, Jean Castanier, etc. En la zona específicamente teatral, integró la Comedia Francesa, los Bouffes Parisiens y el Teatro Nacional Popular. Integrando este último elenco visitó Montevideo en 1957, también vino en 1962, con Pierre Brasseur (*Cher Menteur,* de Jerome Kilty).

En el sobre del disco recientemente editado, figuran estas palabras de la Casares:

"siempre me gustó imaginar, concebir, preparar, elaborar un disco. Para un actor que trabaja con esa materia cruel que es la huida del tiempo, un disco responde en parte a la añoranza que siempre arrastramos con nosotros al no poder realizar esas labores manuales que si también son efímeras ofrecen por lo menos a quien las hizo un resultado concreto, independiente de esa labor del actor que está sentenciada a morir cada vez que cae el telón. El teatro es un eterno parto. El disco, para nosotros, es ya como un niño que nace con vida propia, o como una casa, por ejemplo, hecha con nuestras manos. Además en el disco se puede expresar un sentimiento profundo, una sed secreta, un grito ahogado que en el teatro prestamos aquí y allá a las diferentes criaturas que personificamos, pero en el disco lo clamamos directamente, sin antifaces, cuando elegimos y ordenamos los versos y los poetas alrededor de nuestros sentimientos, de nuestra sed, de nuestro grito propio".

Una cara del disco está consagrada al *Amor Divino*; la otra, al *Amor Humano*. En la primera hay textos del Evangelio de San Juan, del Cantar de los Cantares, el anónimo "No me mueve mi Dios para quererte", y diversos poemas de Lope, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Miguel de Unamuno. En la segunda, los autores representados son Quevedo, Antonio Machado, Lope, Lugones, Aleixandre, Salinas, García Lorca, Miguel Hernández, y otra vez Salomón.

No siempre se da el caso de que la sola voz (aislada del gesto, la postura, el movimiento, la mirada) de un gran intérprete dramático, alcance para trasmitir la máxima profundidad de un texto, su mejor esencia. Pero el caso de María Casares es excepcionalmente apto para el disco. Ernesto G. Laura, refiriéndose a la actriz, ha hablado de *"los ojos enigmáticos, el gesto exacto"*. Quien haya visto en escena a la Casares, sabe que los adjetivos empleados por aquel crítico italiano responden a la realidad; sabe asimismo que ese misterio en la mirada, esa exactitud en el gesto, no solo se complementan sino que también se justifican con una insólita riqueza de voz. Sin esa riqueza, ojos y gestos serían poca cosa; con ella, el todo se transforma, adquiere su notable validez.

Pues bien: en el disco está esa voz. Es el acento lleno, todopoderoso, que dice: *"En el principio era Verbo"*, y es también el otro acento, inerme, desalentado, que concluye la cita del Evangelio de San Juan con las palabras: *"y las tinieblas no la comprendieron"*. Es la voz que, después de susurrar el final

de *"Qué tengo yo que mi amistad procuras"* (de Lope), y enlazarlo con una extática copla del Cantar de los Cantares, alza de pronto el tono para estallar en el énfasis anónimo de "No me mueve mi Dios para quererte". Es la vibración que une los tres notables poemas en liras de San Juan de la Cruz ("Noche oscura", "Cántico espiritual" y "Llama de amor vivo") alguna vez calificados por José Manuel Blecua como *"un tratado de ascensión mística"*, y la que marca (en "Vivo sin vivir en mí") el ritmo de devoción casi combativa, tan pronto en los poemas de Teresa de Ávila. En la voz de la Casares hay temblores, hay pausas de un efecto estremecedor. Casi tan importantes como la voz son los silencios de esa misma voz. Una y otros contribuyen a otorgar a la primera cara del disco, ese tono autoflagelante, tan frecuente en el misticismo español.

La segunda cara, consagrada al Amor Humano, no es tan impecable, e incluye algunos textos (de Quevedo, de Machado) con los que la actriz parece menos compenetrada. Así y todo, tiene momentos excelentes, como "Horizontal", de Pedro Salinas, y "El lecho", de Miguel Hernández. Además, la voz saca partido de un oportuno entronque: el final de "Alma venturosa", de Lugones (*"y tu alma estremecíase en tus dedos/ como si se estuviera deshojando"*) con el comienzo de "La mano entregada", de Vicente Aleixandre (*"Pero otro día toca tu mano/ mano tibia/ tu delicada mano silente"*). Incluso parece revitalizar algunos versos de Lorca, menguados por tanto sonsonete de recitadores. En esta segunda cara, atravesando textos dispares, modos casi contradictorios de entender y sentir el amor, la Casares sale a flote a fuerza de temperamento y su voz une a frívolos y profundos en un solo poema de amor, coherentemente trágico.

Hay en todo el *long play* una efusión, una voluntad comunicativa, un prodigioso trasiego de acentos ajenos al propio acento, un designio de jugarse entera en la palabra. El secreto de la poderosa atracción de este disco, quizá esté en que no solo trasmite la voz (ya de por sí estupenda) de la actriz. Es algo más que eso: *es la voz española de María Casares*.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de marzo de 1964: 4).

"*El rumbo del teatro brasileño está ligado al rumbo del país*"

Visitó anoche la redacción de *La Mañana* el director brasileño José Renato, que tendrá a su cargo la puesta en escena de *Invasión*, pieza de su compatriota Dias Gomes (autor de *O pagador de promessas*) que el 11 de abril será estrenada por el elenco de El Galpón, en el Teatro Victoria. Pese a su juventud (nació en 1926), Renato es un hombre con vasta experiencia en el teatro brasileño. De destacada labor en el Teatro de Arena, en San Pablo, desde hace varios años dirige en Río de Janeiro el Teatro Nacional de Comedia. En

la visita que esta compañía efectuara a Montevideo. Renato fue el responsable de dos puestas: la de *O pagador de promessas* y la de *Boca de ouro*.

Cuando El Galpón decidió incluir *Invasión* en su repertorio 1964 consultó al autor, y este sugirió el nombre de Renato para la dirección de su pieza. *Invasión* es posterior a *O pagador de promessas*, y hasta ahora solo ha sido presentada en Río de Janeiro, por un grupo denominado Teatro de Río. Renato opina que fue una versión de un excelente nivel.

Si se le pregunta sobre la posible realización de esta nueva pieza con *O pagador de promessas*, Renato opina que, aunque no hay similitud anecdótica, existe en cambio una relación en profundidad. El tema es un hecho real, acaecido en Río: como consecuencia de un temporal, los habitantes de una favela pierden sus viviendas e invaden un edificio en construcción que en ese momento estaba abandonado. Lo que hay de común en las dos piezas de Dias Gomes en la lucha en que un pueblo se empeña para desarrollar un proceso de libertad. En *O pagador* el pueblo estaba representado por una sola persona; en *Invasión,* está representado por toda la masa humana de los favelados.

Al referirse a su pasada visita a Montevideo (con el Teatro Nacional de Comedia), Renato señala que esa fue la primera salida al exterior de la compañía. En realidad, fue una gira que, además del Uruguay, abarcó todo el sur de Brasil, y que trató de divulgar la obra de los nuevos autores. Estos confían en que el teatro debe participar en el proceso político y social que tiene lugar en Brasil. ¿Podría llamarse a eso "teatro comprometido"? Por supuesto, comprometido especialmente con la conciencia popular y con la realidad que atraviesa el país; también es una obra comprometida en el político y que puede ser afiliada a una posición de izquierda.

¿Cuál ha sido el resultado de su trabajo en El Galpón? ¿El traslado de un idioma a otro ha significado algún problema? Renato está muy conforme con la traducción de Mercedes Rein y Stella Texeira (por otra parte la versión española mereció el visto bueno de Dias Gomes). En cuanto al enfrentamiento de su portugués con el español de actores, Renato sentencia: *"Lo menos que puede suceder es que ellos aprendan un poco de portugués, y yo un poco de español"*. En realidad, es un texto que él conoce desde adentro; el de El Galpón es un elenco que ha entendido perfectamente todas sus indicaciones. *"Claro que el texto suena un poco extraño en español, pero está de acuerdo con la idea fundamental de la pieza"*. Para un director como Renato, que proviene de un medio teatral altamente profesionalizado, la mayor dificultad que encontró para su labor en El Galpón fue precisamente la no profesionalización del elenco, factor este que impidió una consagración total a los ensayos y, en consecuencia, prolongó esa etapa más de lo previsto. De cualquier manera, entiende que el esfuerzo y la buena voluntad de los actores suplieron las ventajas de un trabajo *full time*.

Como El Galpón le dio entera libertad para su tarea y selección de actores, y como Renato no había tenido vinculación anterior con el elenco, tuvo que *probar* a los integrantes del mismo a fin de distribuir los papeles. Luego, eligió de acuerdo a su estricta opinión personal; como consecuencia, algunos de los intérpretes fueron asignados a papeles que a ellos mismos les sorprendieron. Renato anuncia que muchos actores serán vistos en papeles totalmente diferentes a los que estaban habituados, y cree que esta circunstancia puede enriquecer la experiencia de todos.

¿Teatro uruguayo? Debido a los ensayos, ha tenido poco tiempo para concurrir a espectáculos locales. Así y todo, ha visto *Tiempo de tango, La Parisienne, El décimo hombre, Los conejitos de la India*, y tiene mucha curiosidad por ver *San Antonio y la alcancía*. Considera que el teatro uruguayo está en un nivel comparable al del teatro profesional brasileño.

¿Teatro brasileño actual? Los jóvenes dramaturgos de Brasil tratan de colocar al teatro dentro de la línea de lucha en que el pueblo está empeñado. Cree que el rumbo que siga el país está indisolublemente ligado al rumbo que siga el teatro, y viceversa. En 1958, y desde el Teatro de Arena, de San Pablo, Renato participó en un movimiento tendiente a prestigiar al autor nacional. A partir de esa fecha, muchos teatros que antes no habían trabajado con obras de autores brasileños, empezaron a representarlos y obtuvieron un éxito inesperado. En Brasil existe una ley que obliga a las compañías a representar un autor brasileño por cada dos autores extranjeros. En el presente, el prestigio del autor nacional es tal que la relación ha pasado a ser la inversa: por cada dos autores brasileños, se incluye una obra de autor extranjero.

¿Qué tal la crítica? En general, elogia las obras que merecen ser elogiadas, pero también sucede que obedece a sus propias tendencias y posiciones políticas, y no siempre juzga las obras de acuerdo a sus características teatrales, a su valor artístico. Por otra parte, la crítica no tiene la menor influencia en el Brasil. Frecuentemente se da el caso de que una obra maltratada por la crítica se convierte en un notable éxito de público. La verdad es que el público reacciona favorablemente cuando, en una obra brasileña, encuentra su lenguaje y su realidad.

¿Influencias extranjeras sobre el nuevo teatro brasileño? En primer término Brecht; luego Arthur Miller; y, por supuesto, Shakespeare. Dürrenmatt llega escasamente, porque hay pocas obras suyas traducidas al portugués. ¿Influencias de autores brasileños? Sobre todo Nelson Rodrigues, cuya obra fue factor importante en la renovación de 1940. Rodrigues legó a la nueva generación su notable capacidad de dialoguista. ¿Pedro Bloch? Trata una amplia gama de problemas sociales, pero en una forma muy superficial. ¿Abilio Pereira de Almeida? Es buen autor, pero desgraciadamente esa actividad significa para él solo un *hobby*, ya que es, sobre todo, un industrial.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de marzo de 1964: 9).

Los mellizos, de Plauto, por Nuevo Teatro Circular

Nuevo Teatro Circular estrena esta noche, en su sala de Convención y Dieciocho, *Los mellizos* (*Menaechmi*) de Plauto, bajo la dirección de Rafael Salzano (de la Comedia Nacional). Tito Maccio Plauto nació en Sarsina, Umbría, en una fecha incierta (254 o 251 a.C.); en cambio, se da como seguro que murió en el año 184 a.C. En general, se tienen pocos datos sobre su vida. Era libre, pero de origen modesto; como actor ganó algún dinero, pero se arruinó invirtiéndolo en actividades mercantiles; luego se vio obligado a trabajar en un molino, y allí, en los ratos libres, escribió sus primeras tres comedias. Rápidamente se convirtió en el más representado de los autores romanos; a partir de su éxito como comediógrafo, disfrutó de una holgada posición económica.

Plauto fue autor de notable fecundidad, pero siempre ha sido ardua tarea para los estudiosos la discriminación entre sus obras originales y sus refundiciones de modelos griegos. A partir de las afirmaciones de Terencio Varrón, estudioso romano que vivió en tiempos de Cicerón, se ha podido establecer la innegable autenticidad de por lo menos veinte piezas de Plauto, pero, si se considera que le fueron atribuidas más de trescientas, existe la posibilidad de que varias de las obras descartadas de Varrón pertenezcan sin embargo a Plauto. En 1429 fue descubierto en Alemania el *Codex Ursinianus*, actualmente en poder del Vaticano, que sirvió de base a la edición veneciana de 1472. También contribuyó al ajuste definitivo de los textos de Plauto el descubrimiento, efectuado en 1815 por Ángelo Mai, del palimpsesto de la Ambrosina de Milán.

Horacio recrimina a Plauto sus trazos de humor, que el poeta de las *Odas* consideraba groseros, y también las libertades que el comediógrafo se tomaba en la versificación. Sin embargo, esa aparente anarquía poética ha sido reconocida por investigadores recientes como la demostración de un espontáneo y dúctil talento.

"Romana y latina es en su poderosa vivacidad la elocuencia de sus personajes —ha escrito Silvio D'Amico— *claro que de una latinidad más arcaica que clásica. Grosero, violento, deslenguado, vehemente en la invectiva, es su espíritu cómico, que no desdeña los dobles obscenos, pero llenos de sabor satírico".*

Por supuesto, fue menos sutil que el griego Menandro o que el romano Terencio (nacido seis años antes de la muerte de Plauto), pero en compensación su obra tuvo una mayor vitalidad y más chispeante sentido del humor. Quienes pueden leer a Plauto en su lengua original, no vacilan en señalar la originalidad de su lenguaje, el inconfundible sello de su estilo, su innegable intuición para lo cómico.

Sus temas y sus recursos han servido de inspiración a los más grandes creadores del teatro cómico. Desde Molière a Beaumarchais, desde Maquiavelo a Shakespeare, la situación y los equívocos de Plauto se reproducen y a veces se perfeccionan.

Entre las obras de Plauto más frecuentemente representadas, figuran: *Anfitrión, El cable marino* (o sea *Rudens*), *El tramposo*, (o sea *Pseudolus*), *La comedia de la olla* (o sea *Aulularia*, notorio antecedente de *El Avaro,* de Molière), *El soldado fanfarrón* (o sea *Miles gloriosus*), *Los cautivos* (fuente de inspiración para Ariosto y Calderón de la Barca) y finalmente *Los mellizos* o *Los Menecmos*. Es indudable que Plauto no fue el primero en tratar el tema de esta comedia (semejanza de dos gemelos): existió un apreciable número de piezas griegas tituladas *Los mellizos* y hoy puede asegurarse que el modelo de Plauto fue Menandro. Pero tampoco fue Plauto el último en utilizar ese asunto. Después vinieron el cardenal Bibbiena (en *Calandria*), Trissino (en *I Simmilimi*) y sobre todo Shakespeare (en *La comedia de las equivocaciones*). En el siglo XVII, Jean de Rotrou y Jean François Regnard hicieron refundiciones de la obra Plauto; con todo, cabe reconocer que Regnard hizo cambios sustanciales en el argumento. Otras obras inspiradas en el tema de los mellizos son: *I due gemelli veneziani,* de Goldoni; *Les jumeaux de Brighton,* de Tristan Bernard, y *Mon double et ma moitié*, de Sacha Guitry.

La versión de *Los mellizos* que Nuevo Teatro circular estrena esta noche en su sala, será dirigida por Rafael Salzano. Actuarán: Juan Carlos Olariaga, Ernesto Silveira, Ricardo Prieto, Vera Bernhard, Conrado Brito, Till Silva, Sonia Gómez Ubal, Estela Jauregui, Enrique Einbund, Alberto Muñoz, Juan Techera y Walter Vieitez. La escenografía es de Luis Arbondo y se utilizarán máscaras realizadas en el taller de Nuevo Teatro Circular con la asesoría de Marta Grompone.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de abril de 1964: 8).

Cuando lo cómico se vuelve triste

El más grave error del espectáculo que Nuevo Teatro Circular presentó el sábado en su sala (*Los mellizos*, de Plauto, bajo la dirección de Rafael Salzano) está en el arranque mismo de la empresa. Parece increíble que nadie haya advertido (o, si alguien lo advirtió, que no fuera escuchado el alerta) la inviabilidad del intento. Un elenco que, en sus últimas presentaciones, había mostrado el flanco de su novatería, no podía, aun en los más optimistas cálculos previos, encararse exitosamente con un texto clásico. Y menos aun con un texto de Plauto. El teatro de ese latino es, como ha señalado Naudet, *"el suplemento necesario de los libros históricos"*; su estilo de humor consume una gracia abultada y machacona, una vitalidad rotunda y plebeya, muy propias de su época. Si se pretende que, frente a un público de hoy, la obra de Plauto mantenga su dosis de regocijo, parece obvio que, por un lado, se mantenga su vigor primitivo (incluida la posible obscenidad) y, por otro, se apuntale aquella fuerza original con recursos imaginativos que comprometan al espectador de hoy y conviertan su risa en inevitable. Para llevar a cabo cualquiera de esos designios es indispensable que el

responsable de la puesta en escena cuente con actores fogueados, actores que no solo no prescindan de los trazos gruesos sino que pongan en ellos toda su fibra, su convicción y su aliento.

Es probable que la muchachada que ahora se agrupa en el Nuevo Teatro Circular funcionara sin grandes baches en una comedia de corte costumbrista, pero es seguro que, al menos por ahora, el inexperiente elenco será fatalmente derrotado por la desproporcionada responsabilidad de una violenta farsa (como *El desierto entra a la ciudad*, de Arlt, estrenada en setiembre de 1963) o de un clásico torrentoso. Ese desajuste es, por cierto, más visible en este Plauto que en aquel Arlt, ya que en la mencionada farsa el director Alfredo de la Peña demostró tener clara conciencia de sus circunstanciales limitaciones, explotó adecuadamente la posibilidad *circular* y logró que el bisoño elenco se comportara con una mediana corrección. No es este el caso de Rafael Salzano, que permitió, como innecesaria introducción, una desalentadora coreografía de Wilfredo Toamarán, concedió el obviable *handicap* de una actuación imposible como la de Conrado Brito en el papel de Culindro, y no pudo evitar, en varias escenas, que la interpretación cayera en trances ridículos no previstos por Plauto. La primera parte, sobre todo, es un espectáculo apropiado para consternar al público más ingenuamente propenso a la risa. En la segunda, gracias al esforzado trajín de los dos *Menecmos* (Ricardo Prieto y Juan Carlos Olariaga) y a algún acierto visual de la dirección, el todo se hace más potable y consigue al fin algunas risas sueltas. Lo mejor de la noche fueron las máscaras de Marta Grompone y la escenografía (no el vestuario) de Luis Arbondo.

A esta altura, parece urgente reclamar de Nuevo Teatro Circular que efectúe un severo balance de sus posibilidades y ambiciones. Después de todo, el futuro del elenco no va a depender de los alertas que disemine la crítica, ni mucho menos, de la facilonga ironía que podría practicarse a propósito de este malogro; el futuro de este conjunto va a depender únicamente de la franqueza y la autocrítica con que examine su propia trayectoria.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de abril de 1964: 7).

Víctor o los niños en el poder por Nuevo Circular en Sala Verdi

Como segundo estreno en menos de siete días, Nuevo Teatro Circular presenta esta noche en Sala Verdi la comedia, largamente olvidada, de un surrealista francés: *Víctor o los niños en el poder*, de Roger Vitrac, bajo la dirección de Alfredo de la Peña y con la incorporación de numerosos intérpretes de otros conjuntos.

Roger Vitrac nació en Prinsac, Lot, el 17 de noviembre de 1899, y murió el 22 de enero de 1952. En 1921 publicó tres números de la revista dadaísta *Aventure*.

Después de la ruptura de Breton con los dadaístas participó en la segunda serie de *Littérature* (marzo 1922 a junio 1924), bajo la dirección del mismo Breton. Cuando se produjo la primera crisis del movimiento ("Segundo Manifiesto" de Breton), Vitrac fue excluido, y más tarde colaboró en *El cadáver*, violento libelo contra Breton. En 1927 fundó con Antonin Artaud el teatro Alfred Jarry; allí se estrenaron algunas de sus piezas.

A partir de 1924, Vitrac publicó teatro (*Les Mystères de l'Amour, Victor ou les enfants au Pouvoir, Le Coup de Trafalgar, Le Camelot, Les Demoiselles du large, Le Loup-garou*), ensayo (*Giorgio de Chirico),* prosa poética de poesía (*Connaisance de la Mort, Cruautés de la Nuit, Humoristiques*). En 1946-1948, la editorial Gallimard reunió sus obras teatrales en dos volúmenes. Vitrac también fue libretista de varios filmes (*Macao, Alerta en Mediterráneo, Le joueur d'echos,* etc).

Las piezas de Vitrac han sido consideradas como el aporte más auténticamente teatral que el surrealismo produjo en Francia. *Les Mystères de l'Amour*, más surrealista pero teatralmente menos lograda que *Victor*, fue escrita en la misma época en que el movimiento producía también abras de Pierre Naville, Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, André Mason, Paul Eluard y Benjamin Péret. *"Primeros frutos sabrosos del automatismo"*, fueron calificadas por Maurice Naudean, *"de las cuales es imposible comunicar la esencia"*. En *Les Mystères*, el autor aparece en escena; cuando Patricie, uno de los personajes, le sugiere que escriba un teatro sin palabras, él responde: *"Pero, señora, ¿acaso pretendo hacer otra cosa?"*. En esa obra inicial, hay ya tantos elementos chocantes y sorpresivos como en cualquier pieza actual de Ionesco o de Beckett. Hay, por lo menos, un personaje que envenena los peces de una pecera; un niño que es padre de un coronel; una heroína que mata de un tiro a un espectador; hay alumbramientos y abortos entre bastidores. Esa actitud del autor frente a su público, frente a ese público al que provoca, irrita y sugestiona, está situada en las antípodas del *Verfremdung* de Brecht, que quiere mantener a su espectador supremamente lúcido.

Victor ou Les Enfants au Pouvoir, fue estrenada el 24 de diciembre de 1928, en la Comédie des Champs-Élysées, en un espectáculo dirigido por Antonin Artaud, poeta genial y delirante, que intentó crear *"la metafísica del lenguaje articulado"* y que además pretendió sustituir la poesía del lenguaje por una poesía del espacio. Víctor tiene nueve años de edad y dos metros de estatura. Vive rodeado de adulterios, suicidios, obscenidades, demencia, malos olores, y, por supuesto, la muerte, que en la pieza lleva el nombre de Ida Mortemart. Como ha sido señalado por un crítico español, Juan Guerrero Zamora (de cuya *Historia del teatro contemporáneo* han extraído varios datos mencionados en esta nota), *"el humor cáustico corroe la materia melodramática"*. No obstante, conviene no olvidar que Vitrac respondió en 1929, exactamente un año después del estreno de *Victor*, a una pregunta de una encuesta organizada por *La Revolution Surréaliste* (año v, n.º 12) con

esta frase irónica pero decisiva: *"Creo en la victoria de la vida admirable sobre el amor sórdido. ¡Ah! ¡perdón!"*.

Ahora que los absurdistas han copado los principales escenarios del mundo, *Victor* se ha puesto súbitamente de moda. El primer responsable de la exhumación fue Robert Planchon.

Jean Anouilh adaptó y dirigió la obra en París (1962) y luego en Munich (1963). Para Anouilh, *"Vitrac es el descubridor de la comicidad actual y* Victor *es una mezcla de lo mejor de Strindberg y Feydeau"*. También en 1963, *Victor* fue presentada en Río de Janeiro por Teatro Novo bajo la dirección de Martim Gonçalves, con María Fernanda en el papel de Ida Mortemart.

En la versión que estrena esta noche Nuevo Teatro Circular en Sala Verdi, la traducción es de Bernardo Bergeret y la dirección de Alfredo de la Peña. Integran el reparto: Adela Gleiger (de El Galpón), Lydia de Lodrón (de Teatro Moderno), Herita Stern, Teresa Morales, Mabel Rondán, Bernardo Bergeret, Núbel Espino, Gustavo Castro y Luis A. Sobrino (de Club de Teatro). La ambientación es de Alicia Behrens; la música, de Jaurés Lamarque Pons; los sonidos, de Jorge Escardó.[20]

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de abril de 1964: 8).

Antes del sueño y del mercader

Shakespeare agasajado por sus choznos

A partir del viernes, también en Montevideo tendremos conciencia de que 1964 es el año Shakespeare. Encabezada por figuras tan prestigiosas como Ralph Richardson y Barbara Jeffoerd, se presenta en el Solís la compañía que el British Council ha formado para celebrar en América y Europa el cuarto centenario del nacimiento del Bardo. La brevísima temporada solo abarcará dos títulos: *Sueño de una noche de verano* y *El mercader de Venecia*.

"Very tragical mirth", dice Teseo en *Sueño de una noche de verano*, y esa doble calificación de júbilo y tragedia podría sintetizar de un modo primario pero veraz el personalidad rica, contradictoria, misteriosa y genial del hombre Shakespeare. La repercusión que ha tenido su obra, no solo en la restringida zona de las letras y el teatro ingleses, sino también en el área mayor de la historia de la cultura, ha sido tan importante que no siempre es admitida por la pusilanimidad de sus choznos eruditos. Por algo, estos reinciden intermitentemente en sus cómodas dudas sobre la posibilidad de que el nombre de Shakespeare haya pertenecido a un solo individuo. ¡Cuánto más cómodo resultaría que hubiese cobijado a varios! Alguna vez habría que aplicar los reactivos freudianos a esos *scholars* que tan fervorosa

20 Véase la nota "Inocencia perdida y elenco encontrado", del 9 de abril de 1964 en este mismo tomo.

como infructuosamente han intentado disminuir y descentralizar el genio shakespiriano, basándose sobre todo en su origen humilde. ¿No podrá significar un prejuicio intelectual o un pobre orgullo aristocrático o una repugnancia frente a lo popular, esa sospechosa insistencia en proponer que el nombre Shakespeare tal vez oculte la presencia de un célebre filósofo de la época, Francis Bacon, o sea apenas un seudónimo destinado a compendiar toda una sociedad de escritores. Piénsese que Shakespeare no es solamente el pueblo encaramado al arte; Shakespeare es también el mozo de carnicería, el aprendiz de una barraca de lanas, el cazador furtivo y varias veces multado, el muchacho de dieciocho años que debió casarse de apuro porque su novia estaba en el tercer mes de su embarazo.

Hay por lo menos una cita de Coriolano que no debe haber caído muy bien a ciertos notables y poderosos de su tiempo: *"Sé de mil ilustres varones que han lisonjeado al pueblo sin hacerse nunca amar de él, y de otros mil a quienes el pueblo ha amado sin explicarse el motivo"*. En sus cuatro siglos de presencia tenaz, Shakespeare ha sido ampliamente transitado por los estudiosos, y estos lo han juzgado y explicado, le han extraído símbolos y entrañas. Pero el pueblo, sin necesidad de explicarse el motivo, ha admirado y disfrutado su obra. Por supuesto, todos (estudiosos y público), han contribuido a la supervivencia de Shakespeare, pero la contribución decisiva ha sido la de las diversas generaciones de espectadores que se han venido trasmitiendo sus respectivos Shakespeare como si este fuera una tradición, una panacea o un sortilegio. Hay clásicos que siguen existiendo para las citas pedantes, las monografías o los manuales, no para el público que ha perdido hace mucho el contacto con sus obras. Shakespeare, en cambio, es un clásico vivo (solo Cervantes podría igualarlo en cuanto presencia removedora y perenne), tan vivo y arrollador que aun figuras reales (sus Ricardos y Enriques), han quedado en la memoria popular como criaturas de Shakespeare antes que como protagonistas de la historia.

De las dos obras que presenta The Shakespeare Festival Company, *Sueño de una noche de verano* fue escrita probablemente en 1595, y *El mercader de Venecia* entre 1594 y 1596. Para el *Sueño* se han buscado raíces en Plutarco, Apuleyo, Ovidio, Chaucer y Reginald Scot. Mario Praz considera además, y con atinadas razones, que las extrañas invenciones de esta comedia tiene un claro parentesco con *"aquel pintor de absurdos fantasmas que fue Hieronymus Bosch"*. Samuel Pepys, que nació dieciséis años después de la muerte de Shakespeare, relata en su diario (tan íntimo, que su autor había inventado una taquigrafía particular para que nadie mirara por su cerradura), que asistió a una representación de *Sueño* y la pieza le pareció *"la obra más insípida y más ridícula que haya visto en mi vida"*. Probablemente el malicioso Pepys careciera de la inocencia necesaria como para apreciar este juguete lírico, escrito para celebrar el casamiento de unos nobles.

Para algunos críticos, el tema central de la obra es el Amor. Es indudablemente la interpretación más fácil, más obvia; quizá la más correcta. El encantamiento que Oberón opera, a través de Puck (un personaje extraído de las supersticiones nórdicas), sobre las diversas criaturas de la pieza, intercambiando las respectivas miras de cada enamoramiento, e instaurando la duda acerca de si la anécdota es sueño o realidad, autoriza sin embargo interpretaciones más osadas, en las que el psicoanálisis puede efectuar cómodamente su acostumbrada inquisición. G. K. Hunter ha señalado que *Sueño* no tiene personalidades alertas, autocríticas, sino meros caracteres que permanecen fijos en sus actitudes y que solo oscilan, sin mayor impulso volitivo, de una actitud a la contraria. Sin embargo, la posibilidad de que todo sea sueño (hasta el título autoriza la sospecha), otorga a la obra, increíblemente, una significación más seria, más honda. Lo frívolo (es impagable Bottom con la cabeza de asno que es amado por Titania durante el encantamiento) puede ser explicado asimismo como una variante de represión; lo equívoco (ese intercambio de amantes y amados que ha sido comparado a bailarines que cambian de pareja en mitad de una figura), puede desembocar en lo prohibido.

No parece desatinada la opinión de Harley Granville-Barker quien, a propósito del *Sueño*, sostiene que *"el bosque próximo a Atenas tiene casi valor protagónico. Las hadas solo a medias emergen de él a la individualidad, y los enamorados errantes están a medias absorbidos por él"*. Es de imaginarse lo que un especialista en psicoanálisis (para el cual el bosque será siempre un trasfondo erótico-sexual), extraería de ese símbolo. La estupenda riqueza de esta comedia radica, sin embargo, en que no precisa de rebuscadas interpretaciones para obtener la fervorosa atención del espectador. El clásico recurso del *quid pro quo* (que Shakespeare usara también, al modo tradicional, en su *Comedia de equivocaciones*) es aquí recreado, transformado, dinamizado, y, sobre todo, innegablemente apuntalado con una notable eficacia humorística.

Para *El mercader de Venecia* es probable que Shakespeare haya extraído el tema, algún resorte de la anécdota, de obras de Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*), Anthony Munday (*Zelauto*), seguramente de la *Gesta Romanorum* y de un drama anónimo, *El hebreo* (1578), único antecedente que incluye los dos motivos principales de la obra de Shakespeare.

El mercader, que incluye las dificultades sentimentales y las sustituciones que tanto gustaban a Shakespeare, basa su mayor eficacia en la escena del proceso. El tema de la libra de carne (proveniente de la *Gesta Romanorum*) es usado por Shakespeare para mostrar el odio de Shylock, esa sórdida figura que ha tentado a los divos de cuatro siglos. Sin embargo, pese a que la obra fue producida en la cresta de una ola inglesa de antisemitismo (el judío Rodrigo López fue ejecutado el 17 de junio de 1594, acusado de haber intentado envenenar a la reina Isabel), cualquier investigador de

determinantes sociales puede encontrar en boca del usurero la nómina de agravios que él, como judío, ha sufrido por parte de los cristianos:

"Y me lo decís vos, vos que habéis escupido sobre mi barba y me habéis echado a puntapiés, como echaríais de vuestro umbral a un perro vagabundo. Pedís dinero. ¿Qué debo contestaros? ¿No debería responderos: ¿Es que un perro tiene dinero? ¿Es posible que un mastín preste tres mil ducados?".

Después de ese catálogo de reproches, la figura de Antonio no recupera su consistencia. En varios pasajes, el texto habla de su bondad y otras virtudes, pero las formidables palancas de la obra pasan a ser el ingenio de Porcia y el odio de Shylock. Antonio, el mercader veneciano, tenía mala conciencia, y Shakespeare lo sabía.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de abril de 1964: 8).

Inocencia perdida y elenco encontrado

Tal vez haya que llegar muy pronto a la conclusión de que los precursores del teatro absurdista fueron mucho más interesantes que los actuales cultores del género. Ya fue posible establecer esa conjetura el año pasado, cuando un elenco alemán, Die Deutschen Kammerspiele, presentó en Montevideo la obra *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Badeutung* (*Broma, sátira, ironía y significado profundo*) de Christian Dietrich Grabbe, un alemán que en la primera mitad del siglo XIX vio claramente los absurdos de su realísimo contorno y los concentró en una comedia de notable brillo dialogístico, desenfrenada inventiva para las réplicas y ausencia absoluta de recetas. Ahora, Nuevo Teatro Circular estrena en Sala Verdi, con un elenco invitado y bajo la dirección de Alfredo de la Peña, la comedia *Víctor o los niños en el poder*, de Roger Vitrac, surrealista francés que en la primera mitad del siglo XX (curiosamente hay casi un siglo de diferencia entre la obra de Grabbe, escrita en 1827, y la de Vitrac, estrenada en 1928) se atrevió a poner en escena un tema aparentemente tan disparatado como el del niño gigante (Víctor cumple nueve años pero mide casi dos metros de altura), mentiroso, obsceno, agresivo, cínico y sin embargo lúcido, que celebra su cumpleaños rodeado de adulterios (su padre es amante de Teresa, madre a su vez de Esther, niñita de seis años, que quizá sea su propia hermana), demencia y suicidio (Antonio, el engañado marido de Teresa, y falso poder de Esther, enloquece cuando toma conciencia del adulterio consumado y se ahorca, no sin antes escribir a su mujer una carta impagable y con posdata), obscenidad y malos olores (Ida Mortemar, misteriosa y seductora visitante, emite terribles ventosidades).

Jean Anouilh, uno de los propagandistas de esta pieza (la ha adaptado y dirigido en París y en Munich), ha dicho que *Víctor* es *"un muy buen Feydeau escrito en colaboración con Strindberg"*. La doble aproximación no parece

descabellada, ya que la obra oscila constantemente entre la desatada farsa y la lobreguez metafísica, y usa los recursos del vodevil junto a definidos rasgos de humor negro. El juego de Vitrac consiste precisamente en enfrentar sin tregua esas dos exageraciones. Su obra es, por supuesto, una caricatura, pero a veces parece que hubiera sido concebida por dos caricaturistas de distintas sensibilidades y hasta de contrarios signos ideológicos. Sin embargo, es esa contradicción interna la que permite a Vitrac sus mejores hallazgos.

Por un lado está el adulterio; por otro, la pretendida inocencia de los niños. Cuando el autor establece la comunicación entre ambos compartimientos, otrora estancos, el resultado es la lucidez, pero también el cinismo y la obscenidad. Para los precoces niños, casi monstruos, que solo tienen una entreverada y maliciosa idea del amor, el espectáculo del erotismo se convierte en algo ridículo y convencional, frívolo y sucio, hipócrita y pueril. La escena en que Víctor y Esther parodian un encuentro amoroso que efectivamente ha tenido lugar entre el padre de aquel y la madre de esta, es de una negra comicidad. Aunque divertido en su texto, el episodio muestra al espectador cómo dos seres pueden perder la inocencia sin haber adquirido aún la respectiva y natural compensación erótica.

A lo largo de la obra, el diálogo, de insolente brillo, propone grandes parrafadas de huero romanticismo, de falso énfasis, de lugares comunes, pero inmediatamente desarma toda esa falsa estructura con la ironía, el desparpajo, y también —¿por qué no?— con la verdad. Después de todo, los niños actúan con un sentido casi adulto de la vida (están rigurosamente de vuelta de todo falso profeta, de todo ablandamiento sentimental, de toda inflexible justicia) en tanto que los mayores se vuelven disparatados y pueriles. La obra es irregular, despareja, avanza en base a chispazos. Hay verdaderas andanadas de humor, de agudeza, de recursos paródicos, pero a veces (sobre todo en parte del segundo acto y en los comienzos del tercero) cae en chistes mecánicos o innecesarias repeticiones. No obstante, siempre sale a flote y, en sus mejores momentos, funciona incluso en su nivel poético. Aquí no se trata del disparatario de Ionesco, carcomido por la frivolidad, o de la monotonía de Beckett, vecina del suicidio. Vitrac tal vez sea precursor de Edward Albee, pero no de Ionesco y Beckett, que a lo sumo podrían ser sus epígonos. Como varias décadas después lo hará Albee, Vitrac compone su visión del absurdo a partir de la realidad que lo circunda. En ese sentido, *Víctor* tiende más cabos a *El sueño americano* que a cualquier otra obra de los actuales vanguardistas. Pese a sus chistes en cadena, pese al regocijo casi masoquista que la obra provoca en el espectador, el sentido final de la misma no es frívolo ni contradictorio. El único instante sabio de la humana existencia parece ser aquel en que el hombre se rescata a sí mismo de la inocencia, pero aún no ha empezado a corromperse. Sucede, sin embargo, que la malicia llega antes que el deseo; la obscenidad, antes que el amor; o, como en el caso de Víctor, la muerte antes de que cesen los retortijones. Para sacudir al

espectador, Vitrac echa mano a una constante metáfora digestiva (retortijones, ventosidades, etc.), en un deliberado intento de fijar los términos de lo desagradable, de instaurar la franqueza mediante el previo reconocimiento de lo sórdido. Víctor muere riendo y llorando, quejándose e ironizando, gritando y burlándose de sus gritos. Con él también sucumbe la conciencia del ser humano, apretada entre una infancia, que no quiere dejar su presa, y una edad adulta que apenas ofrece un catálogo de infamias.

La versión de Alfredo de la Peña, pese a algunos baches y algún error en la elección de intérpretes (Herita Stern, por ejemplo, desperdició el espléndido personaje de Ida Mortemar), tuvo ritmo y originalidad. Marcó con particular acierto los tonos del diálogo, sosteniendo su gracia satírica pero sin descender al chabacano traqueteo que puede ser la gran tentación de esta pieza. En sus manos, Ernesto Bergeret rindió como nunca en la agitada personificación de Víctor; Mabel Rondán hizo una excelente estampa de Esther, a medio camino entre la bobera y la malicia, y con uno recitados paródicos que no tienen desperdicio; el estilo habitualmente pomposo de Gustavo A. Castro estuvo aquí a tono con la grandilocuencia de su loquísimo personaje (su mejor intervención fue el encendido discurso durante la comida); Adela Gleiger y Núbel Espino empezaron algo flojamente, pero se asentaron en el segundo acto y, en el tercero, que les da buenas oportunidades, redondearon algunas de las escenas mejor interpretadas de la noche. Bien Lydia de Lodrón, sobre todo en los encontronazos amorosos. Juan A. Sobrino hizo dos personajes: el general Lonsegur, verdadero hueso, y el doctor, que le permitió un mayor lucimiento. Teresa Morales tiene buena presencia pero estuvo algo insegura de letra. En cuanto a Herita Stern, como ya señalé, fue la única que no ensambló con su personaje. Por supuesto, se trata de un papel difícil, incómodo e ingrato, pero una vez aceptado es preciso verterlo sin reticencias, así sean mentales. Una mención final para la ambientación de Alicia Behrens y una comprobación para la posdata: esta vez NTC reunió un elenco que estuvo a la altura del texto elegido. El resultado está a la vista. A través de varios lustros de actividad teatral, Alfredo de la Peña ha demostrado que es un director sensible, inteligente, comprensivo, creador; pero aun con todas esas innegables virtudes, necesita actores. Esta vez los tuvo y ha conseguido un espectáculo altamente recomendable.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de abril de 1964: 10).

La flema británica: ronquera y discriminación

A juzgar por la reunión organizada anoche en el Solís con el objeto de presentar al elenco de *The Shakespeare Festival Company*, la célebre precisión británica no está pasando por un buen momento. Los periodistas habían sido citados a las 19 y 15 para que participaran en una conferencia de prensa. Sin embargo, no hubo tal conferencia de prensa sino una

reunión cuyo mayor acontecimiento fue la inauguración de un busto de Shakespeare, que el Círculo de la Prensa, organizador del acto, dona a la Ciudad de Montevideo y que será ubicado en el Parque Batlle y Ordóñez junto al Palacio de la Embajada de Gran Bretaña. Esa reunión comenzó a las 18 horas y a ella asistieron los periodistas que habían recibido invitación. A las 19 y 15, hora marcada para la conferencia de prensa, este cronista llegó al Solís y fue informado de que la misma daría comienzo de inmediato. No obstante, a los pocos minutos había desaparecido Ralph Richardson, quien a su paso deja en el ambiente varias respuestas monosilábicas y una frase que pronunció a propósito del papel que le tocó en la inauguración del busto: *"He levantado ya muchos velos en mi vida"*.

La conferencia de prensa fue suspendida y un funcionario del British Council explicó a este cronista que el motivo de la cancelación era la ronquera de Richardson. Los demás intérpretes no estaban afónicos, pero tampoco participaron. Circuló la versión de que los integrantes del elenco británico venían fastidiados con las preguntas, inoportunas y molestas, que los periodistas les formularon en Buenos Aires. Es posible que aquel fastidio explique tanta reticencia. De todos modos, hay dos detalles a lamentar: que el elenco británico no haya tenido ocasión de comprobar que los críticos uruguayos saben encarar una conferencia de prensa con buenos modales y, además, que no se haya dispensado un trato igualitario a todos los periodistas montevideanos.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de abril de 1964: 8).

La intolerancia no es un chiste

Algo hay en *La gran oreja* (comedia de Pierre Aristide Breal, estrenada el jueves en el Odeón por el TCM, bajo la dirección de Juan José Brenta), que desacomoda al espectador o que por lo menos desacomodó a este crítico. Es evidente que se trata de una comedia bien armada, escrita con un sentido muy profesional, hábilmente socorrida por un humorismo de buena puntería y con algunos pasajes de chispeante diálogo. Todo eso es innegable, y sin embargo uno se siente incómodo. La causa del desajuste no es, después de todo, tan complicada. Pasa simplemente que el tema de la comedia es la persecución sufrida en el siglo XVII por los hugonotes, a quienes los católicos obligaron a abjurar de sus creencias, so pena de encarcelarlos, torturarlos, enviarlos a galeras o colgarlos. El brazo ejecutor de esa represión fue el Duque de Noailles, quien no solo pasó a la historia por haber salvado la vida de Luis XIV durante el sitio de Valenciennes sino también por la ferocidad con que dio caza a los calvinistas de Languedoc. El tema es, pues, la intolerancia, la represión de las minorías, en este caso religiosas, y la verdad es que este tema no es el más adecuado para un tratamiento humorístico.

El propio Breal ha escrito:

"Más expandida que el cáncer, la intolerancia es una enfermedad crónica del hombre y no se ha encontrado todavía el antibiótico que la cure: cristianos echados a las bestias, ateos quemados en el fuego de la Inquisición, hugonotes colgados, judíos asesinados. Cada siglo ha visto a los mismos hombres, ora verdugos, ora víctimas. Por eso en mi comedia La gran oreja *he intentado mostrar en una forma agradable los estragos de esta perversión de los espíritus"*.

Pero lo cierto es que no hay "formas agradables" para tratar semejante perversión. ¿Qué diríamos si alguien escribiese un sainete sobre el campo de Auschwitz, o si Arthur Miller hubiera hecho humorismo en *Las brujas de Salem*? Hay temas graves que poseen un lado ridículo y autorizan el empleo del humor, pero la persecución religiosa o la discriminación racial son asuntos demasiado abyectos como para ser tratados a la ligera. Solo los frívolos, así sean brillantes, pueden encararlo de ese modo. El doble calificativo (frívolo y brillante) sirve inmejorablemente para definir a Breal.

La comedia plantea los problemas del señor Dupont (Claudio Solari), un rico burgués que pretende ser alcalde de Valenciennes. A instancias de dos logreros (Ricardo Márquez, Juan José Carrasco) que pretenden sacar buena tajada comprando a precios irrisorios los bienes que los protestantes antes de que el duque de Noailles proceda a confiscarlos, el futuro alcalde lanza una proclama contra los hugonotes y se convierte momentáneamente en cómodo héroe de la región. Pero un modesto protestante, Blas (Antonio Larreta), que precisamente venía huyendo de la persecución ya desatada, había sido introducido en casa de los Dupont por Felicia (Graciela Gelós), la doncella Blas le enseña a Pierrot (Jorge Rodríguez), pequeño hijo de los Dupont, una canción hugonote; cuando un viejo militar (Víctor Perlo) escucha desde la calle la canción tabú, desata contra Dupont la misma fobia que el candidato a alcalde había dirigido contra otros. Blas es torturado, humillado, pero finalmente cede a la presión y al pánico de los Dupont, y firma el acta de su abjuración.

Se ha relatado el argumento con la intención de que el lector pueda apreciar que, en su desnuda línea anecdótica, no es divertido sino patético. Sin embargo, Breal hace incontables chistes, generalmente eficaces, sobre tal situación lastimosa. Cuando Felicia propone a su primo hugonote que se case con ella y que simultáneamente cambie de religión, Blas responde: *"¡Sería una manera tan linda de abjurar!"*. El propio Dupont recita una larga admonición, dirigida a su mujer (Pina Criscuolo), y destinada a establecer las diferencias entre una pescadería que vende pescados católicos y otra que vende pescados protestantes. Cuando un policía anuncia que los hugonotes serán torturados, Dupont aprueba mansamente, pero recomendando que solo torturen a dos o tres: *"Un poco de tortura no hace mal a nadie"*. Breal seguramente intuyó que el torrente de bromas no podía seguir hasta el final; por eso la obra termina en serio. El desaliento de Blas, obligado a abjurar,

recibe el consuelo de la inocencia: Pierrot, el más pequeño de los Dupont, le dice que, de ahí en adelante, habrá que cantar en voz baja, y que, después de todo, eso no importa ya que Dios todo lo escucha con su Gran Oreja. Ese final conmovedor está dando el tono que acaso debió ser el de toda la obra. Es curioso comprobar que si bien ese remate no ensambla, desde el punto de vista dramático, con el resto de la pieza, aun así sirve para rescatarla parcialmente de su frivolidad.

Señalada aquella discrepancia de origen con la actitud trivial que asume el autor frente a un tema que espeluzna (trivialidad que, por otra parte, impide extraer las correspondientes lecciones para lo actual) hay que reconocer que la obra, sobre todo en el segundo acto, tiene escenas muy divertidas. Juan José Brenta dio una buena versión, algo lenta y tironeada en el primer acto, pero briosa e inteligentemente movida en el segundo. Sobre todo está muy bien concebida la regocijante escena en que el hipnotizador cae hipnotizado (situación fielmente extraída del *Duérmase señor*, de Feydeau). En general, puede decirse que textos, intérpretes y dirección mejoran considerablemente en la última parte. En el papel protagónico, Claudio Solari llenó el escenario con una excelente labor. La escena en que ensaya su probable autodefensa frente a hipotéticas autoridades, haciéndose cada vez más modesto e insignificante a fin de despertar la piedad ajena, es un finísimo y bien matizado trabajo de composición. El resto del elenco se movió sin tropiezos. Dentro de un típico accionar de equipo, tuvieron ocasión de lucirse: Graciela Gelós (que irradió simpatía en su dinámica Felicia), Antonio Larreta (sobre todo en las últimas escenas), el niño Jorge Rodríguez (de envidiable espontaneidad y deliciosa voz) y Víctor Perlo, que compuso, a cual mejor, dos personajes francamente caricaturescos. Pina Criscuolo, por su parte, cumplió correctamente su primera intervención en el TCM. En el texto, su papel es más bien opaco; aunque la actriz lo sacó a flote con su habitual solvencia, no tuvo mayores oportunidades de destaque.

Corresponde una última mención para la traducción de Alicia Behrens, el vestuario de Domingo Caballero (los dos trajes de Víctor Perlo son por sí mismos una convocatoria a la risa) y el buen gusto de Glauco Capozzoli en la solución escenográfica del único ambiente interior. El recurso de la reja plegable y corrediza pareció en cambio rebuscado y escasamente funcional.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de abril de 1964: 7).

Shakespeare entre el Globe y los Beatles

Hay tantos elementos y situaciones, encuentros y encantamientos e idilios en *Sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, comedia de William Shakespeare presentada el viernes en el Solís por *The Shakespeare Festival Company,* bajo la dirección de Wendy Toye) que en cierto modo es explicable que, dentro de la inmensa obra shakespiriana, esta pieza haya sido

a menudo considerada como la que mejor se adapta a puestas en escenas imaginativas, personales, creadoras. Es así que hoy en día ya resulta difícil establecer cuál es la concepción más estrictamente clásica con respecto a este *Sueño*. No obstante, y aunque esto parezca una contradicción, es bastante más fácil reconocer como escasamente tradicional la versión presentada por estos británicos. Semejante comprobación no significa en sí misma un reproche. En cualquiera de los centros mayores del teatro europeo surgen con frecuencia versiones más o menos revolucionarias que recrean o actualizan los clásicos, o simplemente inyectan nueva vida en esos textos casi sagrados. Desde Plauto a Molière, desde Schiller a Strindberg, los clásicos son lavados, planchados, y finalmente cepillados; en muchos de esos intentos renovadores, los resultados han sido satisfactorios.

Pese a tal difundido ejercicio de libertades existe, sin embargo, una ley poco menos que inexorable: la coherencia, la armonía interna de cada nuevo enfoque. Esa coherencia, esa armonía interna, es precisamente algo que falta en la versión del *Sueño* traída por los ingleses para festejar a su Bardo. Es posible que la directora Wendy Toye, frente a la abundancia de posibilidades, haya formulado su elección con un criterio más atento al detalle que a la totalidad del espectáculo. Considerados por separado, rubros como la congelada inmovilidad de la primera escena, o la gruesa parodia de *Pyramus and Thisbe,* o el uso de la traqueteada partitura de Mendelssohn, o la indigente coreografía de la primera parte, o el anacrónico *twist* de la segunda, pueden tener sus aisladas razones de existir; fallan, empero, en su calidad de recursos convivientes.

En ocasión de la reciente visita de este mismo elenco a Buenos Aires, y a propósito del *Sueño*, algún crítico argentino creyó reconocer en la rudeza de las caracterizaciones, en la exageración de ciertos gestos, cierto loable afán de reconstruir, poco menos que arqueológicamente, un espectáculo que fuera lo más parecido posible a los que la compañía de Shakespeare brindaba, a fines del siglo XVI, en el Globe Theatre. Es posible que de todas las variedades y hasta contradictorias intenciones que se dan cita en la puesta de Wendy Toye, ese propósito de fidelidad arqueológica sea el más pujante y también el más visible, apto además para explicar el trazo abusivamente grueso de la parodia final. Pero, si se admite tal intención, ¿cómo compaginar semejante fidelidad con la curiosa insistencia en adoptar la música de Mendelssohn, escrita casi dos siglos y medio después e inscrita en un siglo feérico y neorromántico que entra obligatoriamente en colisión con la plebeya vitalidad heredada del Globe? Y, por último, ¿cómo compaginar la fidelidad al Bardo con los hamaqueos *twísticos* del siglo XX? No se precisa integrar el clan de los mojigatos para quedar estupefacto. Cuando, hace un par de años, los integrantes de *Die Deutschen Kammerspiele* presentaron, también en el Solís, una versión en *blue jeans* de *Los bandidos* de Schiller, fue posible elogiar calurosamente la puesta, ya que el todo era coherente y funcionaba de un modo admirable. De manera que no es la osadía lo que aquí se objeta,

sino esa imposible equidistancia entre el recuerdo de Globe y el meneo de los Beatles, que parece tener desorientada a Wendy Toye.

A pesar de la visible discordancia en la solución general del espectáculo, el trabajo de la compañía tiene momentos de alto nivel, algunos intérpretes de innegable calidad y (la mejor de sus virtudes) una dirección estupenda. Como era previsible, Ralph Richardson, evidentemente mejorado de la ronquera que en la víspera le impidió departir con los periodistas montevideanos, mostró, en la personificación de Bottom, un gran dominio de la escena y también de sus cuerdas vocales. Su intervención final como Pyramus arrancó las más justificadas carcajadas de la noche. Barbara Jefford, de hermosa estampa, cumplió con solvencia su papel de Helena y solo cabe reprocharle la repetición de cierto gesto ampuloso que usó inexorablemente en cada uno de sus mutis. Del resto, cabe destacar la espléndida voz de Phyllida Law, desperdiciada en el inerte papel de Hippolyta; la buena composición de Anthony Sharp, que dio una cálida y socarrona simpatía al viejo Quince; la cómica torpeza de Rodney Bewes, impagable en su parodia de Thisbe; la atlética movilidad de Bernard Hopkins, a quien le faltó sin embargo el toque de traviesa malicia que parece inseparable del Puck shakespiriano; y, por último, pese a estar en los antípodas de *physique du role*, la aniñada desenvoltura de Patsy Byrne (Hermia).

The Shakespeare Festival Company es sin duda una buena compañía, pero, de acuerdo a lo mostrado en este primer espectáculo, no parece estar a la altura de los grandes elencos que cualquier turista esta en condiciones de presenciar en Londres. Para el espectador montevideano que no ha visto Shakespeare en su salsa, está opinión podrá parecer irrespetuosa, ya que el elenco de Richardson se desenvuelve en un plano de notoria eficiencia profesional. Pero no debe olvidarse que, en el presente, el nivel artístico del teatro inglés es muy alto, tal vez el mejor de Europa. Hay que comprender, además, que este no es el único conjunto que ha salido de las Islas Británicas con el cometido de difundir por el vasto mundo las criaturas de Shakespeare. Tal dispersión permite por lo menos entender cierta visible heterogeneidad en los estilos interpretativos y, además, que figuren en la compañía intérpretes como Julian Glover (flojísimo e inexpresivo Demetrius), Colin Jeavons (rígido Oberón) e incluso Meriel Forbes (descaecida Titania), cuyas respectivas aptitudes no están exactamente a la altura del compromiso celebratorio.

Con respecto a Wendy Toye, responsable de la puesta y también de la coreografía, ya se ha señalado su vacilante concepción de ambos rubros. La escenografía de Carl Toma está evidentemente planeada para no entorpecer el incesante tránsito de actores y bailarines; si bien consigue ese objetivo, el escenógrafo se queda corto en lo específicamente plástico. Por las diversas circunstancias ya señaladas, este primer espectáculo no permite formular un juicio definitivo sobre el conjunto británico. Habrá que esperar

a *El mercader de Venecia*, compromiso mayor que *The Shakespeare Festival Company* afrontará esta noche, bajo la dirección de David Williams.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de abril de 1964: 16).

El mercader de Venecia: Porcia excelente, Shylock sin hondura

Para los técnicos de catastro literario, *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*, segundo y último título de la temporada cumplida en el Solís por The Shakespeare Festival Company, y que ayer fuera brindada en dos funciones bajo la dirección de David William) es la primera de las grandes comedias de Shakespeare. De las prolijas búsquedas eruditas, ha resultado que existan gérmenes de la obra en alguna de las novelitas italianas que Giovanni Fiorentino reunió en el siglo xiv bajo el título de *Il Pecorone*; también en el *Zelauto* (1580) de Anthony Munday, en una novela de Enggieri de Figiovanni y en un drama anónimo, *The Jew* (1578), que incluye los dos motivos principales de la pieza, aunque también es posible que la última de las obras mencionadas haya sido un mero intermediario entre el capítulo 58 de la *Gesta Romanorum*, recopilación de antiguos cuentos en latín, y la intuitiva receptividad de Shakespeare. Lo cierto es que *El mercader* fue escrito en un momento en que el antisemitismo arreciaba en Inglaterra; se da virtualmente como segura la fecha de 1594 para la primera redacción de la obra (que tal vez haya tenido una versión definitiva en 1596) y es sintomático que en ese mismo año de 1594, exactamente el 7 de junio, haya sido ejecutado en Inglaterra el judío español Rodrigo López, médico y filólogo, acusado de haber intentado envenenar a la reina Isabel.

Es importante tener en cuenta ese antecedente para juzgar *El mercader* y, sobre todo, la figura del judío Shylock, verdadera tentación para los divos de cuatro siglos. En su momento, la obra pudo ser inscrita en la ola antisemita; después de todo, Shylock era una sórdida personalidad, que todo lo hacía por dinero, maquinaba una cruel venganza contra el cristiano Antonio, posponía el futuro de su hija Jessica a sus propios intereses, etc. Pero Shakespeare dejó en su texto varias contraseñas para lectores y espectadores del futuro. Por lo pronto hizo que varios personajes elogiaran copiosamente al mercader Antonio, pero en los hechos lo dejó a este bastante malparido, ya que en ningún pasaje se incluye la menor rectificación a los agravios (escupitajos, insultos, puntapiés) que el judío dice haber recibido de su parte. El crítico norteamericano Edmund Wilson ya ha señalado que el villano Shylock es una figura considerablemente más interesante que Antonio, y el alemán Arnold Schroer, por su parte, al comparar a Shylock con *El judío de Malta*, drama escrito por Marlowe en la misma época, señala que mientras el judío de Marlowe es apenas un espantajo, el de Shakespeare

es un hombre torturado, miserable y conmovedor, cuyo odio a los cristianos está psicológicamente bien motivado. Por algo Clare Byrne, al considerar el marco social de la obra shakespiriana, ha señalado que el dramaturgo no importunó su propia imaginación ni la de su público, *"preguntándose dónde acababa en* El mercader de Venecia *una Venecia imaginaria, y dónde empezaba su Londres real"*.

Lo cierto es que, a pesar de su condición de comedia, la obra construye un personaje (Shylock) que está en el borde mismo de lo trágico. De las dos tramas (la que rodea a Porcia y la que tiene como centro al judío) que finalmente se unen en la escena del célebre juicio, solo la primera es liviana, agradable, casi frívola. La segunda, en cambio, tiene un trasfondo patético, una amargura seca y concentrada. Como pocas veces en su vasta obra, Shakespeare maneja aquí, entrecruzándolos, los elementos de la comedia y el drama. La escena del juicio es, en este último sentido, ejemplar, ya que no solo enfrenta el ingenio de Porcia con la venganza de Shylock; también enfrenta las reglas de un género con las del otro. No importa que, como ha visto certeramente William J. Entwistle, esa escena no pueda *"servir de prueba de la cultura jurídica de Shakespeare"*, ya que se trata de un extraño juicio donde las partes discuten sin ningún control judicial, el abogado no se dirige al juez sino al público, y el defensor es invitado a pronunciar sentencia contra el demandante. Aunque jurídicamente inválida, la escena es singularmente eficaz en lo dramático.

Generalmente, la obra ha sido estimada como una victoria de la caridad sobre la justicia (Mario Praz, entre otros, propone esa interpretación), pero, más que una victoria de la caridad, la pieza puede ser juzgada como un registro de lo vulnerable. No hay en *El mercader de Venecia* personajes monolíticamente buenos o monolíticamente malos; todos, desde Shylock a Porcia, desde Bassanio a Jessica, desde Launcelot a Antonio, tienen impurezas, son factibles, claudican, muestran su lado flaco. Pero también pueden ser extrañamente [*ilegible*]. Aun el aparentemente más abyecto, Shylock, dice esta verdad autocrítica: *"Tengo contra Antonio un odio profundo, una aversión absoluta que me impulsan a intentar contra él un proceso ruinoso para mí"*. Es a esa humanización de sus personajes, a esa notable credibilidad, que se debe probablemente la perenne validez de la pieza.

La versión presentada ayer por The Shakespeare Festival Company, mostró un trabajo más coherente y ajustado que el de *Sueño de una noche de verano*. David William, responsable de la puesta en escena, condujo la obra por un solo carril (el tradicional) y eso otorgó a la estructura general del espectáculo la mínima armonía que faltó en el programa inicial. Con todo, fue visible que la acción se desenvolvía con mayor fluidez en las escenas correspondientes a Belmonte que en las venecianas. Quizá ello se haya debido en buena parte a que Barbara Jefford (Porcia) ensambló mejor que el Shylock de Ralph Richardson con el ritmo y la intención promediales

de la puesta en escena. Esta pareció imaginada para medios tonos, medida gesticulación y escasas osadías; dentro de semejante concepción, la primera actriz se movió con indudable solvencia y dijo su texto con sensibilidad y simpatía. A la Jefford le sobró calidad para enriquecer su papel con matices y contraescenas que al fin confirmaron el talento y la riqueza de recursos que no habían sido demasiado visibles en su Helena de la noche anterior. Su actuación en *El mercader* fue sin duda la más destacada de esta temporada mínima; la única realmente brillante y capaz de justificar la expectativa despertada en Montevideo por la presentación de este conjunto.

Con respecto al Shylock de Ralph Richardson, puede decirse que fue una buena clase de divismo, de personal despliegue de recursos, pero no tan buena en materia de compenetración con su personaje. El suyo fue un Shylock operático, exterior, casi bailado en algunas escenas; un Shylock que permitió a Richardson dos o tres pasajes de bravura, pero que de ningún modo trasmitió la doble condición (sórdida y patética) del viejo judío que pierde hija, dinero y ocasión de venganza.

La consecuencia fue que, al haber dado en los primeros actos un Shylock de gestos ampulosos, de movilidad casi deportiva y una estampa que estuvo más cerca de un frívolo profeta que de un tenso constructor de resentimiento, Richardson desbarató por anticipado la vacilante retirada que constituye la última instancia conmovedora del personaje. Mientras que la Jefford defendió siempre el texto de su Porcia con un espléndido impulso interior, Richardson se quedó en la posibilidad más externa (quizá contribuyó a dar esa impresión el maquillaje casi caricaturesco) de su tremendo personaje.

Del resto del elenco se destacó especialmente Michael Bates, que en el papel de Launcelot Gobbo consiguió una de las escenas mejor animadas del espectáculo. Alan Macnaughtan dio su Mercader con el tono apagado, casi neurasténico que corresponde a esa criatura shakespiriana tan cargada de prejuicios e inhibición.

Patsy Byrne (Nerissa) y Valerie Sarruf (Jessica) demostraron, con su buena labor, que el sector femenino tiene el mejor nivel profesional de la compañía. Alan Howard, como Bassanio, resultó bastante disminuido en el obligado cotejo con la Jefford. Volvieron a desentonar Julián Clover, Colin Jeavons, y también Bernard Hopkins, que hizo un imposible Lorenzo, con amaneramiento y mohines de paje. La escenografía de Carl Toms, al igual que la de *Sueño de una noche de verano*, fue estrictamente funcional pero (a excepción de la que enmarcó la apertura de los cofres) escasamente inspirada.

Pese a que *El mercader* mostró un mayor ajuste en la labor general de la compañía, y permitió por lo menos apreciar la excelente actuación de la Jefford, el balance final de la temporada es más bien decepcionante. Una vez que el teatro británico sale por el vasto mundo a divulgar la obra del mayor de sus clásicos, era de esperar un esfuerzo máximo y no esta mediana, irregular embajada, que innegablemente no está a la altura de la gran

tradición shakespiriana no tampoco del formidable teatro que puede verse en cualquier temporada londinense.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de abril de 1964: 7).

Dramaturgo húngaro. Iván Boldizsár en Montevideo

Se encuentra en Montevideo el escritor húngaro Iván Boldizsár, autor de novelas y obras teatrales, libros de viaje, libretos cinematográficos, ensayos y (para el lector no húngaro), conocido especialmente como director de la revista *The New Hungarian Quarterly*, una de las más famosas publicaciones literarias de los países socialistas.

Boldizsár tiene cincuenta y dos años, está casado con una francesa y tiene tres hijos. Viaja por América Latina con el propósito de establecer contacto entre la cultura húngara y los medios literarios latinoamericanos. De una gran simpatía personal, desprovisto de sectarismo, crea de inmediato una corriente de confianza y de cordialidad.

"Acabo de recibir una carta de mi mujer, así que hoy sufro un ataque de nostalgia", dice para excusarse de algún ensimismamiento, pero a los cinco minutos está hablando calurosamente del teatro en Hungría. ¿Qué le gusta más al espectador húngaro?

"Bueno, es difícil decirlo. Quizá lo único cierto es que le gusta lo bueno. Hay cierta tendencia oficial a que los dramaturgos húngaros escriban sobre temas contemporáneos, pero yo creo que a nuestro público le gustan más las obras que no tratan sobre lo actual".

Como son escasas las obras húngaras que están traducidas al francés o al inglés, y muchas menos en español, Boldizsár trata de suplir vertiginosamente esa ausencia, contando uno tras otro varios argumentos de piezas teatrales de sus compatriotas. En compensación cada vez que alguien menciona algún título uruguayo, exige perentoriamente que se le narre el argumento. *"Antes que se me olvide: anote el nombre de Miklós Hubay. Es un autor húngaro del que seguramente van a oír hablar"*.

¿Preferencias del público húngaro? ¿Autores extranjeros o nacionales?

"En esa competencia, los húngaros vamos en desventaja. Fíjese que en Budapest se presentan piezas de Tennessee Williams, de Max Frisch, de Dürrenmatt, de Sartre. Después viene el modesto aporte de los húngaros. Y claro: el espectador compara a Tennessee Williams con una obrita mía, y por supuesto se queda con la de Williams".

La carcajada que corona esa impresión, demuestra que esa postergación no le afecta demasiado.

¿Mucha influencia de Brecht? *"Sí, pero mucho más de Dürrenmatt. En Budapest hemos visto* La visita de la vieja dama, Los físicos, Frank V". La última pieza teatral de Boldizsár se llama *La torre inclinada*. Pero últimamente

ha estado trabajando como libretista de filmes: uno húngaro y otro inglés, este último en Cinerrama. *"Si llega a Montevideo y no les gusta, no me echen la culpa, ya que todas las buenas ideas que yo tenía para el libreto, fueron rechazadas. Apenas quedó el paisaje húngaro"*.

Uno de sus libros más exitosos es *Parientes y extraños*. Está inspirado en un viaje que efectuó, con toda su familia, a Francia. *"Era la primera vez que mis hijos tenían contacto con un país capitalista. Pero yo aproveché el relato de uno de los muchachos, escrito en primera persona, para decir muchas cosas también sobre Hungría"*.

A Boldizsár le gusta más preguntar que contestar. Insiste varias veces con una interrogante: *"¿Cómo se explica que un país tan pequeño como Uruguay tenga un movimiento intelectual tan desarrollado?"*. Los interlocutores quedan más bien estupefactos y alguien trata de construir una respuesta. Pero no importa: los movedizos y brillantes ojos del interrogador demuestran que él ya tiene una explicación propia.

The New Hungariam Quarterly es una publicación de un exigente nivel literario. Además de Boldizsár, integran la plana mayor de redactores: Josef Bognar, László Boka, Ferenc Erdei, Lajos Janossy, László Nemeth, László Orzagh, Bruno Satrub, Bence Szaboicsi, Aron Tamasi, Imre Vadja, Istvan Vas y Anna Zádor. La edición inglesa es ampliamente distribuida en el hemisferio occidental.

¿Puede un escritor húngaro vivir exclusivamente de la literatura?

"No exactamente. Las ediciones de un libro de poesía tienen tirajes de dos a diez mil ejemplares; las de una novela, entre cinco y veinte mil. Los libros son particularmente baratos. Una edición de bolsillo, en rústica, cuesta el equivalente de dos boletos de ómnibus; una edición más cuidada y mejor presentada, llega a valer un dólar".

Boldizsár está lleno de anécdotas. Adaptándose al interlocutor, las cuenta en inglés, francés o alemán. Una vez es sobre Bartok: cuando se casó, sus alumnos vinieron a felicitarle y el célebre compositor apenas dijo: *"No veo qué puede importarles mi vida sexual"*. Pero también recuerda el último concierto de Bartok, en 1940, antes de partir al exilio. Como último número, ejecutó en el piano uno de sus arreglos sobre una vieja canción húngara que justamente se refería a una situación semejante a la suya. Entonces el público cantó a coro la letra de aquella canción, y todos, Bartok y público, terminaron llorando. Otra vez es sobre Kodaly: se casó dos veces, la primera con una mujer mucho mayor (cuando ella murió, tenía 102 años), la segunda con una jovencita de veintitantos. *"Quizá la edad adecuada hubiera sido la suma de ambas edades sobre dos"*. En todas sus anécdotas hay un rasgo de humor. Sabe reír y hace reír. Alguien pregunta si su teatro es humorístico. *"Eso mismo es lo que no se explica mi mujer: por qué mis obras teatrales son tremendamente serias"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de abril de 1964: 8).

Noche de reyes. Shakespeare de primera

Ha bastado una semana para que sucediera en Montevideo algo verdaderamente imprevisible: en la obligada confrontación de dos espectáculos shakespirianos (*Sueño de una noche de verano* y *El mercader de Venecia*) presentados el viernes 10 y el domingo 12 por *The Shakespeare Festival Company,* y el estreno de *Noche de reyes* (viernes 17) por la Comedia Nacional, el margen favorable es para el elenco uruguayo. Por supuesto, texto y dicción no figuran en ese margen. No hay traducción española (y conste que la de Emir Rodríguez Monegal tiene una innegable fluidez) capaz de trasmitir las inflexiones, los ritmos y los efectos verbales del original shakespiriano, y sería por otra parte de un ridículo chauvinismo pretender que un intérprete uruguayo dijese su parlamento mejor que los británicos, verdaderos maestros de dicción. La diferencia tiene sobre todo que ver con las rutinarias y desganadas puestas en escena del elenco inglés, y la creadora bienhumorada versión conseguida por Eduardo Schinca. Mientras los espectáculos de Richardson y los suyos presentaron un Shakespeare envejecido y sin brío, con casi contradictorios estilos interpretativos que convivían en una misma escena, la Comedia Nacional, en cambio, no solo brindó un Shakespeare rico, viviente y auténticamente divertido, sino que además lo hizo en un estilo armónico en el que cada detalle respondía a una concepción general de la puesta. De esa manera, la contigüidad de las fechas de estreno, que había sido temida como un imposible cotejo, se convirtió inesperadamente en una estimulante medida de comparación.

Noche de reyes es una de las más logradas comedias de Shakespeare. Es posible que, como señalan sus biógrafos, haya sido escrita en una temporada que fue de plenitud y felicidad para el dramaturgo. Lo cierto es que en pocas de sus comedias Shakespeare consiguió un diálogo tan brillante, divertido e ingenioso como en esta apoteosis del malentendido. A diferencia de otras de sus comedias, que tienen un par de personajes de relieve y todo un séquito de figuras secundarias y hasta incoloras, *Noche de reyes* cuenta por lo menos con siete personajes (Viola, Malvolio, Sir Tobias, Olivia, Sir Andrew, Feste y María) de suficiente brillo como para permitir el lucimiento del intérprete. También a diferencia de otras comedias shakespirianas, no hay aquí varias intrigas independientes, apenas unidas por hilvanes que son poco más que pretextos; en *Noche de reyes* hay, por supuesto, varios rumbos, pero todos convergen en Olivia (Orsino, Sir Andrew y Malvolio, en distintos estilos, la pretenden; Feste y María, en distintos ritmos, la sirven; Sir Tobias es su tío; Viola y Sebastián son, con intermitencias, objeto de su amor) y ese vértice de la pieza otorga a esta una unidad que no tiene por cierto *Sueño de una noche de verano*, *Mucho ruido y pocas nueces* o *La comedia de las equivocaciones*, aunque esta última comparta con *Noche de reyes* el mismo antecedente latino: *Los mellizos* de Plauto.

En su puesta en escena, Eduardo Schinca vio con claridad que en esta pieza, pese a que el interés de los personajes está concentrado en Olivia, el de los espectadores, en cambio, tiene dos focos de atención dramática: Viola y Malvolio. Ella, en su gloriosa personificación de la femineidad; él, en su ridícula exaltación del falso puritanismo y la pedantería. Sin descuidar las otras zonas del espectáculo, Schinca enriqueció constantemente las escenas complementarias, la comunicación de sentimientos y el esquicio de tentaciones, que rodearon a esos dos personajes. Para ello contó, en primer término, con dos intérpretes (Estela Medina, Jorge Triador) que sin duda se hallan en la plenitud de su carrera. La actriz derrochó simpatía, frescura y estupor (sus gestos de asombro ante la ofensiva amorosa de Olivia estuvieron en el ápice de eficacia), sacó un increíble partido del *quid pro quo* y se hizo verdaderamente merecedora al aplauso a telón abierto que coronó su monólogo del acto II, escena II. Triador, por su parte, compuso su intendente *"enfermo de amor propio"* con algo que, para este caso concreto, fue más eficaz que el amor por el personaje: la adversión hacia el mismo. Con una minuciosidad y un poder de invención poco frecuente, Triador fue implacable con Malvolio, imaginando para su retrato pequeños gestos, toses asmáticas, inflexiones vejanconas, casi imperceptibles sordideces, que cubrieron (ese fue su triunfo como actor) de grumoso ridículo a su personaje. Quizá este Malvolio haya perdido algo de la patética condición esbozada por Shakespeare, o por lo menos difundida por varios estratos de exégetas; pero de todos modos es uno de los varios Malvolios posibles y fue vertido notablemente por Triador.

El otro trabajo brillante de la noche fue el de Horacio Preve, que hizo un Sir Andrew sin desperdicio. Preve, que ya en *Las sabihondas* había hecho un impagable Trissotin, condimenta aquí el retrato de tilinguísimo Sir Andrew con un andar casi bailando y una chupada pronunciación que consiguieron las más espontáneas carcajadas de la noche. Después de una larga y estudiosa carrera, durante la cual no había sobrepasado una mediana eficacia, Preve ha ascendido, con estos dos últimos e impecables trabajos, a la primera categoría de nuestros actores. Wagner Mautone hizo un bufón (Feste) de un humor casi negro, que inesperadamente no desentonó con el texto de Shakespeare. Los lúcidos disparates que dice el personaje perdieron así un poco de su comicidad para volverse sombríamente absurdos. El bufón se movió en dos planos: uno, con saltos, pasos y astucias de commedia dell'arte; otro, con melancolías y abstracciones de un simple solitario. Es cierto que en el Feste original está el germen de ambas interpretaciones, y también es cierto que Mautone cumplió una y otra con innegable solvencia. No obstante, algo hubo en esa concepción contradictoria del personaje que no funcionó a la perfección; algo que impidió integrar en un mismo diseño los ágiles saltos de un bufón casi *Arlecchino* con el conmovedor juglar de las canciones. De todos modos, la objeción apuntaría más al director que al intérprete.

Estela Castro tuvo señorío para dar una Olivia que evoluciona desde el luto a la euforia. Quizá adoptó demasiado pronto una expresión jocunda y esa prisa haya quitado una más rica posibilidad de matices al desarrollo de su personaje, que por cierto no es de los más ricos de la pieza. Salvo ese detalle, que tal vez obedezca a un particular enfoque de la dirección, su trabajo fue ampliamente solvente; por otra parte, estuvo muy bien en las contraescenas y fue quizá, de todo el reparto, quien se movió con más ajustada elegancia. Del resto del elenco, cabe mencionar a Rafael Salzano (quien cumplió en la figura secundaria de Fabián uno de sus mejores trabajos en la Comedia), Elena Zuasti (María dinámica y vivaz, aunque algo uniforme a su risa) y Jaime Yavitz (sonoro y divertido Sr. Tobías). García Barca intentó, con inflexiones líricas, dar relieve al personaje de Orsino, pero esta pálida figura solo puede salvarse por la mesura, nunca por el énfasis.

Excelente el vestuario de Domingo Caballero, bien pensado en cuanto al movimiento de actores, pero plásticamente pobre, la escenografía de José Echave; bien integrada con el espectáculo la iluminación de Ruben Yáñez y José Echave. Pese a las objeciones menores que fueron apuntadas, esta *Noche de reyes* es indudablemente el mejor Shakespeare que haya presentado jamás un elenco uruguayo.

El héroe de la jornada indudablemente fue Eduardo Schinca (quien además de cumplir correctamente en escena el inocuo papelito de Sebastián), un director que ha revelado particular talento para montar la comedia clásica. Conviene recordar, además, la importancia que tiene en este logro la traducción de Emir Rodríguez Monegal, hecha con un sentido moderno y desprovista de los chocantes arcaísmos que hoy hacen imposibles las antiguas versiones de Astrana Marín y Martínez Lafuente.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de abril de 1964: 16).

Invasión, de Alfredo Dias Gomes, por El Galpón en Teatro Victoria

En el panorama teatral de América Latina, Brasil constituye una zona de excepción; no solo ofrece (como México, Chile, Uruguay o Argentina) un aparato de técnicos, intérpretes y directores de un buen nivel artístico, sino que también incluye un destacado grupo de dramaturgos en plena producción. Sin que corresponda aquí efectuar distingos de calidad, baste mencionar los nombres de Guilherme de Figueiredo, Pedro Bloch, Abilio Pereira de Almeida, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, María Clara Machado, Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Augusto Boal, Antonio Callado y Alfredo Dias Gomes, para advertir en el teatro brasileño una enjundiosa corriente creadora.

En los últimos tiempos, los conjuntos uruguayos han recurrido a varios de los autores antes mencionados, para integrar sus repertorios. Como

primer título de su temporada 1964, El Galpón ha elegido una obra de Alfredo Dias Gomes, *Invasión* (*A invasão*), que será estrenada esta noche en el Victoria en traducción de Mercedes Rein y Stella Texeira, bajo la dirección del brasileño José Renato.

Aunque la fama de Dias Gomes se inicia en 1960, año en que este dramaturgo bahiano estrena en el Teatro María della Costa, su obra gana los tres premios más importantes de Brasil (Premio Nacional de Teatro, Premio del Gobernador del Estado de San Pablo, Premio a la Mejor Pieza Brasileña), antes de ese éxito ya había publicado algunas novelas, de las que ahora reniega, y varias piezas teatrales (*Pé de Cabra, Amanhã será outro día, Sulamita, Será diavo, Um pobre genio*) en las que aparecen los temas populares que constituirán luego el núcleo central de la trilogía mayor (*O pagador de promessas, A invasão, A revolução dos beatos*). Durante muchos años, Dias Gomes tuvo que trabajar, para subsistir, en la radio y la televisión. Es a partir de 1955, cuando Jorge Andrade estrena *O pagador de promessas* y obtiene con esa *A moratória* e impone su sincera nostalgia de un mundo mejor, que el problema social brasileño adquiere su legítimo sitio en la obra de los dramaturgos. El tema de las favelas, que ya había estado presente en *Plantas rasteiras* (pieza del hoy director José Renato, que en 1951 fue premiada en el concurso promovido por el Teatro Brasileño de Comedia) volvería a aparecer en *Pedro Mico*, de Antonio Callado, y en *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

O pagador de promessas (que pudo verse en Montevideo en versión del Teatro Nacional de Comedia, dirigida precisamente por José Renato) es una obra hondamente brasileña, pero curiosamente, de ese mismo localismo extrae su valor universal y permanente. La figura del conmovedor Zé-do-burro, que se empeña en cumplir la promesa que hizo por la salud de su burro Nicolau, es a veces cómica, a veces patética, pero sobre todo humana. Como bien ha visto Sábato Magaldi, Dias Gomes extrae un estupendo partido de la inerme condición del héroe, en una situación donde por supuesto comparecen otros intereses, y la aprovecha *"para mostrar la falta de protección que padece el hombre en un mundo gobernado por fuerzas que lo superan"*.

Invasión (*A invasão*) se basa en un hecho realmente acaecido en Río: como consecuencia de un temporal, los habitantes de una favela pierden sus viviendas e invaden un edificio en construcción que en ese momento estaba abandonado. Flavio Rangel, en palabras introductorias al teatro de Dias Gomes, ha señalado que las tres últimas piezas de este autor:

"son significativas también de los nuevos caminos que están buscando los dramaturgos brasileños: el abandono total del drawing room play *a favor de una pesquisa formal que les abra nuevos horizontes, con una sucesión ininterrumpida de escenas, con la preocupación permanente del ritmo, de donde resulta una síntesis que se aproxima a nuevo teatro épico: es un teatro al aire libre. Así, el nuevo teatro del Brasil está mirando para adentro; no se trata ya de transcripciones de Sardou y*

Bernstein. Hoy los protagonistas son obreros, campesinos, líderes sindicales y peones de estancia. Son brasileños y, lo que es mejor, hablan nuestra lengua. Hace años que Dias Gomes esperaba esta posibilidad. Hoy finalmente puede escribir su teatro. Es un teatro comprometido, es la noción cabal de que un artista decente no puede eludir su contribución inalienable a la historia. Es también un texto combatido, sobre todo censurado. Pero es lo mejor: es el único teatro que necesitamos".

Hace algunas semanas, cuando José Renato visitó *La Mañana*, el director brasileño dejó constancia de una opinión que hoy, a la luz de los últimos acontecimientos, conviene recordar: *"Creo que el rumbo que siga el país está indisolublemente ligado al rumbo que siga el teatro, y viceversa"*. La demostración de esa indisoluble ligazón no se hizo esperar: hoy Dias Gomes está preso en su patria, como castigo por haber escrito un teatro valiente y removedor. En aquella oportunidad, Renato expresó que, aunque no había similitud anecdótica entre *O pagador de promessas* y *A invasão*, existía entre ambas piezas una relación en profundidad: es la lucha de un pueblo que se empeña para desarrollar un proceso de libertad. Mientras que en *O pagador de promessas,* el pueblo estaba presentado por una sola persona, en *A invasão* está representado por toda la masa humana de los favelados.

José Renato nació en 1926 y debe su primera formación teatral a la Escuela de Arte Dramático de San Pablo. En 1951, fundó en esa ciudad el Teatro de Arena, al que dirigió durante diez años. Fue director y productor de televisión, así como libretista cinematográfico. Invitado en 1957 por Jean Vilar para trabajar con él en París, permaneció un año en Francia, durante el cual participó como asistente no solo de Vilar sino también de René Clair, Gerard Phillipe y George Wilson. Desde 1961 es director del Teatro Nacional de Comedia.

La traducción que usará El Galpón pertenece a Mercedes Rein y Stella Texeira. La escenografía es de Carlos Carvalho; la iluminación de Lili Cosse y Carlos Lamaita; los sonidos, de Mauricio Romanoff y Oudrun Brendel; la utilería de Francisco Jakerle. Actúan: Villanueva Cosse, Lía Kleiman, César Campodónico, Sara Larocca, Blas Braidot, Rodolfo Campochiaro, Norma Quijano, Jorge Curi, Juan Manuel Tenuta, Felisa Jezler, Chela Meneses, Raúl Pazos, Carlos Banchero, Secundino Gómez y Daniel Bellucci.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de abril de 1964: 8).

Incomunicación para dos

A juzgar por las dos obras (*Los dactilógrafos* y *El tigre*) de Murray Shisgal, que los argentinos Fernanda Mistral y Alberto Argibay estrenaron el viernes en el Cervantes, ese autor norteamericano tiene varias cosas para decir pero aún no ha hallado un lenguaje estrictamente personal, ni tampoco asimilado todas las influencias que por ahora abruman sus posibilidades dramáticas.

En *Los dactilógrafos* el mensaje de Shisgal es transparente: la rutina oficinesca, la gris perspectiva de teclear a través de los años, aplasta cualquier individualidad, cualquier rebeldía. Frente a frente en el mismo recinto por tres décadas Sylvia y Paul, dactilógrafos, alternativamente se atraen y se repelen, se abrazan y se insultan, se desean y se odian. Él es casado y con hijos; ella empieza en soltera y acaba en solterona. Cada ocho o diez minutos teatrales (que corresponden, en la cronología de la pieza, a indefinidos lapsos) parecen a punto de culminar una relación vagamente amorosa, pero siempre ella exige el casamiento y él no está dispuesto a dejar a su mujer. El esquema exterior es aproximadamente el mismo que el de *The Fourposter* (*Lecho nupcial*) del angloholandés Jan de Hartog, con la diferencia que la escena no es un dormitorio sino una oficina. Sin conocer el texto, es difícil distribuir responsabilidades entre el autor y el director Gerald Huillier, pero la verdad es que el paso del tiempo está flojamente indicado (apenas un cambio de pullover o de gabardina) y, solo al final es debidamente señalado por las voces cada vez más cascadas y lánguidas de los intérpretes. La pieza tiene algún pasaje de interés, pero cae en excesivas reiteraciones en planteos demasiado ingenuos, que por otra parte no fueron rescatados imaginativamente por la dirección.

El tigre es la historia de un rapto. Ben, un tipo que está a medio camino entre el *beatnik* y el inhibido tradicional, introduce por la fuerza en su apartamento a una desconocida. Es Gloria, una mujer casada que todos los jueves juega al bridge con sus amigas y regresa sola a un hogar donde la espera (o no) un marido indiferente y desatento. Como muchos tímidos, Ben trata prepotentemente a su víctima: la ata a una silla, le grita, la insulta, la obliga a quitarse la pollera y los zapatos, le anuncia que al final de la noche la poseerá por la fuerza. Pero Gloria, que evidentemente ha leído sus Freud y sus Albee (especialmente *The Zoo Story*), sabe que todo íncubo puede transformarse en súcubo y viceversa: por lo tanto acaba dominando la escena, Ben incluido. El estentóreo iracundo del comienzo, el tremendo tigre, después de una lección de francés y otra de erotismo, queda convertido en un manso cordero, y nada ni nadie impide que la agradable casada infiel se vaya por sus propios medios, prometiendo volver al próximo jueves. En cuanto drama, o más bien en cuanto farsa, esta pieza tiene más conflicto que *Los dactilógrafos* y por lo tanto funciona mejor, pero en cuanto mensaje trascendente es más bien un síntoma de la grave intoxicación ideológica que padece el autor y que es bastante representativa de la entreverada literatura de la *beat generation* norteamericana. Menos mal que, en vista de ese amasijo de transcendencias, el autor de compadece del espectador y pone en escena un pizarrón con este texto: *"Palabra de hoy: simbiosis"*. Simbiosis, o sea (según el diccionario) la asociación de organismos de diferentes especies que se favorecen mutuamente en su desarrollo. ¿Está claro? Es de esperar que todos, los Antonioni y Bergman y Resnais, tomen nota de que la famosa incomunicación se cura con lecciones de francés y erotismo.

En la segunda pieza, Huillier movió muy inteligentemente a los actores y sacó más partido del texto. De la pareja de intérpretes impresionó mejor Fernanda Mistral que tiene buena presencia, cálida voz y una elogiable osadía para encarar los pasajes más audaces; en *Los dactilógrafos* (sobre todo al principio) pareció demasiado tensa, pero en *El tigre* se encontró evidentemente más cómoda en el papel de Gloria, y fue dando, en base a bien dosificados matices, la transformación de dominada en dominador. Alberto Argibay tiene soltura y pone convicción es sus arranques; lamentablemente grita demasiado. En cualquiera de las piezas, pero sobre todo en *El tigre*, ingresa a escena prácticamente gritando y (salvo en contados instantes) no abandona ese tono hasta el final. Es una lástima, porque tal tendencia (que su director debió haber frenado) le impide ir dando los diversos grados del proceso que sufre el personaje. En los escasos pasajes en que bajó la voz y habló en un nivel más normal o más íntimo, su trabajo pareció mucho más convincente. De todos modos, tanto Mistral como Argibay (que han conquistado su nombradía en frívola serial de televisión) han mostrado en este programa que tienen mejores inquietudes o que aspiran a una mayor exigencia. Sería interesante verlos en una obra (tienen el ambicioso proyecto de interpretar *"¿Quién le teme a Virginia Woolf?"*, de Edward Albee) menos confusa y pretenciosa que estas de Shisgal cuyo frívolo afán de trascendencia quita hondura y dimensión al espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de abril de 1964: 16).

La favela y su rostro colectivo

Frente al público fervoroso, que tuvo siempre presente un factor extrateatral (la prisión que padece el autor en su patria, hecho al cual hizo referencia Atahualpa del Cioppo en una intervención preliminar), El Galpón estrenó el sábado la obra *Invasión* (*A invasão*) del brasileño Alfredo Dias Gomes, en correcta traducción de Stella Texeira y Mercedes Rein, y bajo la dirección de José Renato.

El público montevideano ya conocía una obra de este autor. Dirigida también por Renato, *O pagador de promessas* (pieza que inició el actual prestigio de Dias Gomes y que fue llevada al cine por Anselmo Duarte) integró el repertorio del Teatro Nacional de Comedia, cuando este conjunto se presentó en Montevideo, en octubre-noviembre de 1962.

Invasión se basa en un episodio realmente acaecido en Río: un temporal destruye las viviendas de una favela y varios de los habitantes de la misma invaden entonces un edificio en construcción que en ese momento estaba abandonado.

En *El pagador de promesas*, Dias Gomes había concentrado en la estampa de Zé-do-burro (el campesino que, con sencillez y sin creer que está realizando una hazaña, todo lo arriesga con tal de cumplir la promesa que

ha hecho para que sane su burro) la ingenuidad, la superstición y también el valor de todo un pueblo. En el dramático enfrentamiento del protagonista con los distintos rostros de la sociedad, no había una exacta línea divisoria que separara los buenos de los malos, y esa flexibilidad daba a la pieza una tremenda fuerza. En *Invasión* hay un protagonista colectivo: los favelados, y en ese conglomerado de rostros hambrientos (seres naturalmente dispuestos al canto y al baile, pero que no bien dejan su ritmo se sienten inevitablemente miserables), en esa tajada de pueblo basa Dias Gomes el poder de su pieza.

No obstante, *Invasión* está lejos de ser un logro impecable como *El pagador de promesas*. En primer término, el planteo es mucho más ingenuo y, a medida que transcurre la obra, cada nueva instancia responde matemáticamente a lo previsto. La separación entre los buenos (los favelados) y los malos (la policía, el arrendador, el diputado demagogo) es demasiado tajante y elemental. La mejor escena de la pieza, la que verdaderamente consigue el efecto que el autor busca a lo largo de toda la obra, es la final, cuando policía y favelados se enfrentan, separados por un cadáver. Pero es la mejor, precisamente porque allí el autor sugiere, testimonia simplemente, un dramático enfrentamiento y deja en terrible suspenso un desenlace que, este sí, no puede ser previsto. En tal escena, Dias Gomes renuncia a dar una receta, a pronunciar un eslogan, y por eso la situación se vuelve auténticamente teatral. Ese final atrevidamente indeciso, esa imagen con un futuro en ascuas, es sin embargo más creíble y más removedora que todo el flojo manual sociológico que la precede. El acto más débil es el segundo, porque también es la más previsible y, en vez de apoyarse en el impulso colectivo de los favelados, se distrae en la prescindible y sensiblera historia de Malú (Lía Kleiman), la muchacha que prefiere el transitorio bienestar y el confortable apartamento que le brinda el diputado, antes que resignarse al amor y al hambre que le ofrece Lula (Villanueva Cosse). La obra adquiere súbita cohesión cada vez que el autor junta el haz de sus personajes y los hace funcionar como un conglomerado, como un trozo de pueblo. En esos pasajes, con las tres plantas de la obra en construcción llena de favelados, con voces solitarias como la del Profeta (Juan Gentile) que predica en vano, o diálogos sueltos que documentan trozos de amor, de miseria, de ambición, de alegría provisoria, la pieza adquiere incluso un vuelo poético, una dimensión que va más allá de su marco realista, un mensaje humanitario más convincente que todas sus urgencias, una calidad comunicativa que repercute directa e inmediatamente en la platea, porque llama con sencillez y con verdad a la conciencia de cada espectador, ese espectador que, después del teatro, sabe que tiene un techo.

Con esta obra poco satisfactoria, el director brasileño José Renato consiguió sin embargo un espectáculo de gran dignidad y, además, uno de los mejores rendimientos del elenco. Cada vez que el texto decaía, el director

llenó esos baches con movimiento, con inventiva, con un impulso interior que mantuvo la escena siempre viva y comunicante. En ese sentido, tuvo un soporte inestimable en la escenografía (imponente y funcional) de Carlos Carvalho y en la bien graduada iluminación de Carlos Lamaita. En el rubro de interpretación el elenco actuó sin *vedettes*, con el sentido colectivo que pide la obra en su mejor faceta. No hubo intérprete que desentonara en un reparto de más de treinta nombres, pero así y todo caben menciones para Juan M. Tenuta (que jerarquizó, a pura experiencia y desenvoltura escénica, un personaje que en el papel es demasiado compacto), Lía Kleiman, Jorge Curi, Blas Braidot, Villanueva Cosse, Norma Quijano y Juan Gentile.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de abril de 1964: 8).

Williams por La Máscara: *De repente en el verano*

El conjunto independiente La Máscara estrena esta noche, en su sala de Río Negro 1180, la pieza en un acto del autor norteamericano Tennessee Williams, *De repente en el verano*, bajo la dirección de Atilio J. Costa. Tennessee Williams nació en 1914, en Columbus, Missouri. Su abuelo fue eclesiástico y su padre se ganó la vida como corredor de zapatos. El verdadero nombre del dramaturgo es Thomas Lanier Williams, pero él se rebautizó Tennessee en homenaje al Estado que lleva ese nombre. En 1938, se graduó en la Universidad de Iowa. Antes y después de la graduación, tuvo que trabajar duramente para ganarse la vida como ascensorista, camarero, cajero de restaurante, portero de cine, etc. Su primer éxito literario lo obtuvo con tres sonetos sobre la primavera que le valieron un premio de veinticinco dólares en un concurso de organizara un club femenino. Trabajó para Hollywood antes de dedicarse plenamente al teatro. En 1945 estrenó *El zoo de cristal*, obra con la que obtuvo el Premio de los críticos y que virtualmente lo lanzó a la fama. Todavía hoy, parte de la crítica considera ese título inicial como lo mejor de su vasta producción. Posteriormente estrenó *Un tranvía llamado deseo* (que en 1946 obtuvo el Premio Pulitzer y nuevamente el Premio de la Crítica), *Verano y humo* (1948), *La rosa tatuada* (1950), *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955; otra vez Premio Pulitzer y Premio de la Crítica), *Dulce pájaro de juventud* (1959). La mayoría de estas piezas han sido trasladadas al cine.

De repente en el verano (*Suddenly Last Summer*) fue estrenada en el York Theatre, Nueva York, el 7 de enero de 1958, bajo la dirección de Herbert Machiz y con la participación de un elenco en que figuraban: Hortense Alden, Robert Lansing, Donna Cameron, Eleanor Phelps, Alan Mixon, Anne Meacham y Nanon-Kiam. El crítico Brooks Atkinson, del *New York Times* la consideró un logro estupendo:

"Williams, en la cumbre de su talento, aparece aquí como el poeta de los condenados. Es el más devastador informe sobre la corrupción que reina en el

mundo, y asimismo la más decisiva negación de los valores merced a los cuales mucha gente vive".

En la versión cinematográfica, que fuera exhibida en Montevideo, la dirección fue de Joseph L. Mankiewicx, y la interpretación estuvo a cargo de Elizabeth Taylor, Montgomery Clift y Katherine Hepburn.

En los últimos años, Tennessee Williams ha pasado a ser el dramaturgo más fervorosamente publicitado por ese complejo aparato teatral en que se asienta la retumbante vida de Broadway. Williams descubrió la violencia en *Un tranvía llamado deseo*; más importante, para aquilatar el verdadero sentido de su obra posterior, es que haya descubierto simultáneamente que esa violencia gustaba ampliamente al público y críticos y, algo más espléndido aún, a productores y financistas. En *De repente en el verano*, el dramaturgo, que siempre se ha desenvuelto con mayor comodidad y eficacia en las obras en un acto, enfrenta a dos mujeres (la madre y la prima del difunto Sebastián Venable) que luchan encarnizadamente por imponer su propia versión acerca de las circunstancias en que Sebastián (poeta, cuarentón, homosexual) perdió la vida.

La obra fue estrenada en Montevideo, en su versión original, por el *New York Repertory Theatre*, que la presentó en el Solís el 9 de agosto de 1961 junto con una versión abreviada de *Dulce pájaro de juventud*. Ambas piezas fueron dirigidas por Tan Danielevski. En *De repente en el verano* trabajaron en esa ocasión: Rita Gam, Bill Daniels y Betty Field.

La versión que presenta La Máscara, será dirigida por Atilio J. Costa. La traducción es de Raúl Boero. La escenografía, de Claudio Goeckler; la iluminación, de Julio Mato (de El Tinglado); la ambientación sonora, de Coriún Aharonián; el vestuario, de Sylvia Labrocca Savio. Actúan: Yuki Valdés, Alma Ingiani, Isabel Martínez, Claudia Altieri, Isabel Sawer, Walter Rey (de Club de Teatro) y Jorge Zouain.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de abril de 1964: 6).

De la frustración privada a la desconfianza pública

Es probable que la inhibición erótica constituya un problema serio en las Islas Británicas; por lo pronto es seguro que ya constituye un tópico fatigado y recurrente en el nuevo teatro inglés. Desde *Look Back in Anger* (*Recordando con Ira*), John Osborne, el tema ha venido reapareciendo con alarmante regularidad. Tan es así que Montevideo ha conocido ya varios títulos de esta nueva y frustrada ola, y solo en el Circular se han estrenado ya por lo menos tres variantes del mismo conflicto.

Del doble programa estrenado el miércoles en la mencionada sala (*El oído privado* y *El ojo público*, de Peter Shaffer, bajo la dirección de Mario Morgan), la primera obra se inscribe cómodamente en aquel teatro de la inhibición; no así la segunda, que por lo menos tiene un planteo más original.

El oído privado podría ser otra matraca para hombre solo; solo que esta vez es para hombre acompañado. (Conviene dejar constancia, sin embargo, que si bien la obra de Charles Dyer fue presentada por el Circular antes que la de Shaffer, en Londres *Matraca para hombre solo* fue estrenada cuatro meses después que *El oído privado*; faltaría saber quién escribió primero a fin de establecer si Dyer imitó a Shaffer (o viceversa). Bob (Walter Reyno) es el Tímido por excelencia, con sus agregados de idealismo, melomanía e indecisión, y Ted (Jorge Sclavo) es el muchacho pierna, twistero y sin complejos; entre ambos se ubica Doreen (Pelusa Vera), dactilógrafa sin mayores inclinaciones metafísicas pero capaz de ser idealizada por el Tímido hasta soportar una comparación con la Venus de Botticelli. Una síntesis de la obra podría ser esta: el Tímido invita a cenar a la dactilógrafa, y también (para que le prepare adecuadamente el ambiente) al Amigo sin Complejos, pero este le birla la dama. En realidad, la pieza no es mucho más que eso. Tiene evidentemente algún atractivo; pasajes de comicidad (más verbal que de situaciones) y buena fluidez de diálogo. Pero en realidad es un ejercicio muy menor. Ya que se trata de Shaffer, podría decirse que es un ejercicio para un solo dedo.

Sin llegar a ser nada extraordinario, la segunda obra (*El ojo público*) parte de una situación más ingeniosa. Un marido (Jorge Sclavo) más bien reseco y malhumorado, sospecha de su esposa (Pelusa Vera) y la hace vigilar por un extraño detective (Walter Reyno), con la imprevista consecuencia de que la esposa se enamora, o cree enamorarse, del pesquisante. Aquí da la impresión de que a Shaffer le ha faltado osadía para convertir en frenética y regocijante farsa una trama que incluía todos los elementos necesarios para ese tratamiento. Pese al aparente desprejuicio verbal con que Shaffer plantea sus temas, en las dos obras hay cierto soterraño puritanismo que le impide elegir la solución menos pudorosa pero más dramática. En *El oído privado*, Bob y Doreen llegan en su convergencia erótica a una situación tan avanzada, que el posterior desencuentro no solo simboliza la frustración de los personajes; también decreta la frustración de la obra. En *El ojo público*, Shaffer no se atreve a arremeter contra la institución matrimonial, pero es evidente que, desde una perspectiva quizá no demasiado ética pero sí teatral, la ruptura del *status* conyugal habría tenido más efecto. El final que estaba cantado era la unión de esposa y detective; el último viraje de componenda sentimental y coexistencia pacífica suena crudamente a falso. No obstante, la primera mirada de *El ojo público* (cuando el ionesquísmo detective va descubriendo su juego frente al marido atónito) es, en cuanto a texto y también en cuanto a solución de la puesta, el mejor fragmento del espectáculo.

Si por algo cabe disculpar a Mario Morgan la elección de estas piezas de fácil eficacia, pero de esencia tibiona y reiterativa, es por su noción cabal de que este tipo de teatro inglés engrana bien con el elenco del que dispone. Evidentemente, tanto Walter Reyno como Pelusa Vera ya se han convertido

en algo así como ajustados especialistas en parejas desajustadas; tanto sus respectivas figuras como sus juegos escénicos, se complementan tan bien y están adquiriendo la soltura y la seguridad de los buenos dúos teatrales en donde cada uno sabe por experiencia cómo funcionan hasta los menores tics complementarios del "otro". Dicho sea esto sin perjuicio de reconocer que Walter Reyno esté bastante mejor como detective que como tímido, y que en cambio Pelusa Vera logre mayor comunicatividad como muchacha frívola que como esposa incomprendida. Por su parte, Jorge Sclavo dio con mayor convicción el amigo alborotador de *El oído privado* que el marido desapacible de *El ojo público.* Este segundo papel es un hueso, y no podría decirse más; pero en el primero tuvo (pese a cierta desprolija vocalización) momentos de buen comediante.

La dirección de Mario Morgan no pudo, en la primera pieza, solucionar los muchos problemas que ofrecía una adaptación *circular* para una pieza obviamente concebida para un escenario frontal. Si bien la escenografía y la ambientación de Osvaldo Reyno colaboraron eficazmente en el trasplante, Morgan mantuvo estáticos a los actores por lapsos demasiado prolongados, al punto que la mitad del público se perdió la larga contraescena de Pelusa Vera mientras se escucha un trozo de *Peter Grimes*, de Britten. Tampoco pareció adecuadamente solucionado el pasaje con Walter Reyno, confundido en un círculo de luz y aturdido por el coloquio alegrón de los otros dos. En los detalles de la convivencia escénica, en los matices de expresión, allí sí la dirección de Morgan se hizo notar y consiguió un resultado armónico. En *El ojo público*, la solución era más fácil y la mecánica de la pieza pareció adaptarse mejor al escenario circular. En el rubro interpretación, el director consiguió también allí (Walter Reyno, presentándose como detective) el mejor rendimiento de la noche. En general puede decirse que es un texto liviano, vertido con dignidad pero varias limitaciones. También es posible que a esta altura, el público del Circular tenga ganas de ver a Walter Reyno y a Pelusa Vera en algún personaje más resuelto, algo que los reponga de tanta frustración.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de abril de 1964: 9).

De repente y con caníbales

Al presentar el espectáculo estrenado el jueves por La Máscara (*De repente en el verano*, de Tennessee Williams, en traducción de Raúl Boero y bajo la dirección de Atilio J. Costa), se expresó en está página que Williams había pasado a ser el dramaturgo más fervorosamente publicitado por ese complejo aparato teatral en que se asienta la retumbante vida de Broadway. Por cierto que ese frenético ascenso no habla bien ni de Williams ni de ese Broadway que por explicables (pero no buenas) razones, no ha vacilado en relegar durante largos años a un segundo o tercer plano a la figura más original, talentosa y estimulante del actual teatro estadounidense: Arthur

Miller, claro. Williams también tiene talento, nadie podría dudarlo (alcanzan *El zoo de cristal* y varias de sus obras en un acto para verificar su máximo nivel de creador), pero evidentemente el talento es la segunda de sus cualidades, ya que la primera es su hiperdesarrollado sentido mercantil.

Williams, que descubrió la violencia en *Un tranvía llamado deseo* y a partir de ese título supo aderezarla con ninfomanía, homosexualismo, castraciones, enfermedades venéreas y canibalismo, en un artículo (aparecido en *The New York Times*, el 8 de marzo de 1959), previo al estreno de *Dulce pájaro de juventud*, relató que en 1958, pensando que el psicoanálisis podía beneficiar su labor de escritor, recurrió a un psicoanalista, cuya primera pregunta fue: *"¿Por qué está usted tan lleno de odio, cólera y envidia?"*. Williams agregaba que se había sentido molesto por la palabra *odio*, y que después de muchas discusiones, el psicoanalista había llegado al acuerdo de que *"odio"* sería solo un término provisorio, que usarían en sus diálogos hasta tanto no encontrara la palabra precisa. Williams tenía razón, no hay odio en sus obras; ojalá lo hubiera, ya que el odio ha llevado a veces hacia buenos resultados artísticos. Quizá la pregunta del psicoanalista hubiera sido más certera, de haber tenido esta redacción: *"¿Por qué está usted tan lleno de cólera, envidia y sentido comercial?"*.

Cuando estuvo en Montevideo el *New York Reporter Theatre* (agosto de 1961) brindó en un mismo espectáculo una versión incompleta de *Dulce pájaro de juventud* y este *De repente en el verano* que ahora presenta La Máscara.[21] Tal vecindad era bastante razonable, ya que en ambas piezas el autor recurre a su gambito preferido: la violencia. Claro que se trata de una violencia llevada a extremos tan últimos, a exageraciones tan tensas, que resulta perfectamente comprensible que el público de Broadway siempre aplauda a rabiar, ya que siempre sale indemne de unas acusaciones nacionales que han de parecerle cercanas a la *sience fiction*. Es obvio que la castración de *Dulce pájaro* y el canibalismo de *De repente en el verano* son hoy en día vicios algo menos frecuentes que el whisky, la marihuana o la concusión, de modo que para el espectador neoyorquino debe ser bastante divertido enfrentarse a costumbres tan rematadamente exóticas, aunque el autor haya tenido el buen tino de insertarlas junto a condicionantes casi domésticos.

Entre ambas obras hay sin embargo una diferencia: si bien *Dulce pájaro* debe ser el error más estridente e inútil de toda la carrera de Williams, hay que reconocer que *De repente en el verano* es por lo menos teatralmente eficaz. Quizá el secreto resida en que la violencia gratuita (el episodio de canibalismo), queda en realidad fuera del cuadro, concentrándose el interés de la pieza en la apasionante oposición entre las dos mujeres (la madre y la prima del difunto Sebastián Venable, que luchan encarnizadamente por imponer

21 Los pasajes anteriores de la nota reproducen, con pocas variantes, lo que había escrito en esa evocada ocasión (Ver en este tomo "Debutó con dos piezas de Williams la compañía norteamericana", en *La Mañana*, 11 de agosto de 1961).

su propia versión acerca de las circunstancias en que el complejeado pariente perdió la vida), hábilmente regulada por las medidas intervenciones del Dr. Cukrowicz, médico que en la obra oficia de bisagra dramática.

Hay en esta última etapa del teatro de Williams algo que repele. En lo que me es personal, esa repulsión no está originada por su cuota de violencia, sino más bien por su cuota de falsedad. El espectador tiene la impresión de que el dramaturgo, antes de haber imaginado la anécdota de la pieza, ya se había propuesto ser sádico, morboso. Cuando el sadismo y la morbosidad se desprenden de una concepción artística como un producto inevitable y natural, pueden quizá provocar objeciones éticas pero no salvedades críticas. Pero la violencia de Williams es algo tan gratuito, y arrastra en sí misma tan escasa convicción, que en el fondo incluye cierto menosprecio por su público. *"¿Quieren platos fuertes?* —parece preguntar Williams— *pues bien, aquí tienen un poco de canibalismo"*.

En la versión de La Máscara, la pieza tuvo a su favor tres elementos: la buena traducción de Raúl Boero, la impecable ambientación sonora de Coriún Aharonián, y, sobre todo, la convicción y el calor que puso Alma Ingianni en el personaje de Catherine Holly, único testigo de la horrorosa muerte de Sebastián. Como perjudiciales para la eficacia del espectáculo, debe computarse el ritmo desganado que impuso el actor Atilio J. Costa y, como probable consecuencia de esa lenta concepción, el trabajo poco inspirado del resto del elenco. Aunque a veces borrosa en su dicción, Alma Ingianni reveló un evidente progreso con respecto a su anterior trabajo en *Picnic*. Cuando llegó el momento clave de la pieza, o sea el largo relato de la muerte de Sebastián, la actriz dijo esa intensa memoria testimonial con un acento conmovido y una total entrega. El horror llegó a la platea: misión cumplida. Yuki Valdés, en cambio, compuso su Sra. Venable (el otro personaje importante de la obra) con demasiada rigidez y monotonía.

Cualesquiera sean las objeciones que merezca Williams, debe reconocerse su formidable destreza teatral, su innegable domino de los efectos. Ahora bien, Yuki Valdés no solo perdió la ocasión de enriquecer y justificar el texto, sino que además rompió el equilibrio dramático. Tampoco funcionó la tiesa postura de Walter Rey, que en ningún momento trasmitió los sensibles matices del proceso hacia la verdad que se va operando en la mente del Dr. Cukrowicz. El resto del bisoño elenco (quizá con la única excepción de Isabel Sawer, creíble Hermana Felicity) tampoco estuvo a la altura de su compromiso.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de abril de 1964: 7).

De nuevo habrá teatro en la avenida: El Galpón adquiere el *Grand Palace*

En un momento en que la llamada "crisis del teatro" se ha convertido en un estribillo, El Galpón tiene la estimulante y osada actitud de no darse por aludido y asume, como institución, la mayor responsabilidad de su fecunda trayectoria: ha firmado el compromiso para la adquisición del cine *Grand Palace*, que se convertirá así en la única sala teatral situada en la avenida 18 de Julio. La operación, que importa dos millones de pesos, una vez adaptada la sala a las necesidades de El Galpón, alcanzará a los tres millones. Significa sin duda la puesta en marcha de una de las empresas más intrépidas desde que el teatro independiente uruguayo nació hace veintisiete años con la creación de Teatro del Pueblo. Pero no solo representa una formidable conquista en cuanto a las posibilidades materiales y artísticas que abre al teatro nacional para un cercano futuro; también significa un decisivo espaldarazo a un conjunto que, de todos los elencos que agrupa la FUTI, ha sido posiblemente de los que ha demostrado un mayor tesón, un más dinámico sentido de responsabilidad y, sobre todo, un sentido más realista de las verdaderas posibilidades culturales de nuestro medio.

Con motivo de este promisorio anuncio, El Galpón convocó a los representantes de la prensa montevideana para mostrarles su flamante adquisición e informarles sobre importantes detalles relacionados con la misma. Nunca se vio a los galponeros con rostros más optimistas que en esta ocasión excepcional.

"La compra de una sala en pleno Dieciocho —dijo César Campodónico en nombre de sus compañeros— *puede parecer la máxima aspiración de un elenco independiente, pero nosotros pensamos que es solo un instrumento más, una herramienta, que seguiremos usando para cumplir nuestro fin primordial: la popularización del teatro. Pensamos que hay que seguir creando las condiciones para atraer cada vez más gente al teatro. Sabemos que es una lucha desigual y que nuestras aspiraciones todavía están lejos de lo que la realidad nos puede dar, ya que trabajamos contra la corriente y una sola institución no puede solucionar los problemas de la cultura del país. Pero El Galpón piensa continuar con semejante tarea, a pesar de que las condiciones sean difíciles. Esta conquista no es solo de El Galpón, sino de todo un medio que va llegando a soluciones correctas. Estamos seguros de que, al crear mejores condiciones para nuestro teatro vamos a aumentar el interés del público"*.

Andrés Castillo, en nombre de la Federación de Teatros Independientes del Uruguay, historió brevemente la evolución de ese movimiento, y trajo la felicitación de la FUTI, no solo por la adquisición de la sala sino por el importante aporte que está haciendo El Galpón al teatro independiente.

Jorge Curi (quien, además de actor, es arquitecto) se refirió luego a detalles técnicos de la sala, y a las modificaciones que será necesario hacerle para

que sirva a fines teatrales. De las 1.400 localidades que ahora tiene (capacidad excesiva para un teatro) quedarán aproximadamente 800. Desde el momento que la sala estaba destinada a cine, era lógico que no tuviera escenario; de modo que será preciso construirle uno con 12 a 18 metros de boca y 15 a 20 metros de fondo. El sector posterior de la sala (actualmente con butacas) será convertido probablemente en un *foyer* donde tendrá lugar exposiciones. Se construirán camarines, con acceso directo por la calle Guayabos. Se solucionará los problemas de acústica y se tratará de que el proyecto admita la posibilidad de un escenario giratorio. Solo a partir del 15 de noviembre, la sala quedará disponible para que la ocupe El Galpón de modo que a partir de esa fecha podrán iniciarse los trabajos. Los galponeros calculan que el nuevo teatro podrá ser inaugurado para marzo o abril de 1965.

Blas Braidot destacó el decidido apoyo popular que ha tenido hasta ahora la campaña por sala propia. Las suscripciones ya han sobrepasado el millón de pesos, que equivalen a dos mil personas. *"Queremos dejar constancia de que no ha habido ningún Mecenas. El millón de pesos ya colocado en suscripciones viene exclusivamente de la colaboración popular"*.

"La sala futura de El Galpón —expresa un repartido entregado a la prensa— *ubicada en 18 de Julio, de donde el teatro había sido desterrado, no será ni una cómoda solución para nosotros ni una sala más para espectáculos con mejores posibilidades de explotación. Adquirida con el dinero aportado por diversos sectores de la población, en centenares de casos entregados con verdadero sacrificio, deberá ser centro cultural que corresponda auténticamente a la confianza depositada por nuestros colaboradores. Será una base operacional sólida para continuar con nuestra orientación y puesta al servicio de las formas más nobles del arte, tanto nacionales como extranjeras. Y al decir esto, señalamos que estará abierta para recibir también aquellos espectáculos que, sin encuadrarse en exigencias de un teatro de arte, alcancen dignamente la atracción popular. No pensamos en criterios selectivos como no sea el que imponga el respeto de los espectadores. Teatro para adultos y teatro infantil, títeres, danza, ballet, lírica, folklore. En fin, todo lo que en su multivariedad sirva para crear efectivas corrientes de público"*.

La reunión terminó con el anuncio del repertorio para 1964. Después de *Invasión*, de Dias Gomes (que actualmente presenta el elenco en el teatro Victoria), se repondrá el doble programa integrado por *La orquesta*, de Jean Anouilh, y *El sueño americano*, de Edward Albee que, en la temporada anterior (debido al fallecimiento de la actriz María Elena Goitiño) solo alcanzó un par de representaciones. Luego se estrenará *Tío Vania* de Chejov (dirección de César Campodónico) y *Arturo Ui*, de Brecht (dirección de Atahualpa del Cioppo). Finalmente, se pondrá en escena el espectáculo denominado *Estampas montevideanas*, nuevo producto del Seminario de Autores Nacionales.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de mayo de 1964: 15).

Los sueños de Cucusita: para niños poco exigentes

Toda la clásica terminología del teatro para niños está presente en *Los sueños de Cucusita*, del autor nacional Luis A. Zeballos, que el conjunto de Carlos Muñoz (dirigido esta vez por Delia Danieli de Muñoz) estrenó ayer en Teatro del Círculo. En los cuatro breves actos hay Reyes Magos, Papá Noel, duendes varios, Reina de las Flores, rondas, sueños, bodas, etc. Cucusita (España Andrade) tiene un sueño en cada acto: el primero en la Gruta del Dios Tiempo, el segundo en la República de la Felicidad, el tercero en el Fondo del Mar, y el cuarto y último en el Reino de las Flores. Pese a esa superabundancia de elementos que, a esta altura, casi constituyen la rutina de toda literatura para niños, la pieza está lejos de funcionar como el teatro que quiere ser.

La literatura infantil en general, y el teatro para niños en particular, siempre han representado una peligrosa tentación para los escritores. La obligatoria sencillez exterior es a menudo confundida con facilidad; pero lo cierto es que la literatura para niños es uno de los géneros más arduos que puede ensayar un artista. El hecho de que el destinatario sea el niño, no autoriza de ningún modo al creador de un cuento infantil a olvidar las reglas de lo narrativo; ni al creador de una pieza de teatro para niños a descuidar las exigencias de lo dramático.

En su obra, Zeballos recurre a palabras y personificaciones que desde siglos arrastran un prestigio en este tipo de creaciones, pero omite insertarlas en una trama dramática. Así como Cucusita sueña cuatro veces, también podría soñar doscientos cuatro. En ninguno de los actos sucede realmente nada, y si el tercero ("En el fondo del Mar") se salva apenas, ello se debe a que allí el autor descubre un tic cómico (el llanto del cangrejo) para uno de sus personajes, y una situación (la borrachera del calamar y del pulpo) que, aunque marginal, posee un mínimo de conflicto.

La otra carencia tiene que ver con el lenguaje. Pese a que el autor apela generosamente a la parodia de textos ajenos (por ejemplo: la *Marcha triunfal*, de Ruben Darío) y a veces a la transcripción textual (*"los sueños, sueños son"*), por lo general el texto es de una apabullante cursilería. En el otro extremo de la inviabilidad, figuran términos (como jalea real, cosmos, fertilizantes, importación, traiciones políticas) obviamente destinados a un público adulto, y que por supuesto no conmueven al niño espectador.

La puesta en escena de Daniela Danieli de Muñoz no sirvió por cierto para disimular las flojedades del texto. Con excepción de España Andrade (que puso frescura y convicción en el único personaje con alguna carnalidad) y Eloy Machado (que logró una divertida viñeta con su personificación del cangrejo), el resto del elenco pareció moverse por su exclusivo impulso, sin que una norma rectora diera coherencia al trabajo de equipo. También faltó cortar o modificar ciertas improbabilidades de la obra. Si bien la fantasía suele tener una mecánica propia, el hecho de que Cucusita

se duerma dentro de su propio sueño, no parece por cierto un hallazgo digno de destacarse. Por último, la inclusión del *twist* en los dos últimos actos, solo habría adquirido sentido, si el elenco hubiese bailado con mejor ritmo y sobre todo con más ganas.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de mayo de 1964: 8).

Demencia para hombre solo

Alguien escribió que, en Gogol, se combinaba *"la risa visible con las lágrimas invisibles"*, y es cierto que esa doble presencia es reconocible en buena parte de su obra. Aparecen, por supuesto, en *El diario de un loco* (*Zapiski sumassedsego*). Cuento escrito en 1835, formó parte de un volumen titulado *Arabescos*, en una etapa en que Gogol todavía producía bajo la doble influencia de los románticos alemanes Johann Ludwing Tieck y E. T. Hoffmann. Es probable que ese palmario enfrentamiento de lo satírico y lo patético haya seducido a Silvia Luneau y al actor Roger Coggio, que en 1962 hicieron de aquel relato una adaptación teatral (estrenada el 20 de noviembre de ese año en el Teatro des Mathurins, de París, y distinguida con el Premio de la Crítica) que en realidad es un monólogo de desusada extensión. Sin embargo, conviene recordar que Gogol no era solo un narrador; también escribió excelente teatro (*El inspector, El matrimonio*) en el que las situaciones conflictuales no se limitaban a enfrentar lo visible con lo invisible sino que incluían recursos de más directa y tradicional eficacia dramática. De esto quizá podría deducirse que si Gogol hubiese visto posibilidades teatrales para el tema de *El diario de un loco* (hay pocos meses de diferencia entre la redacción de este cuento y la creación de *El inspector*), hubiera optado sin más trámite por la forma dramática.

Ahora, frente al estreno de la adaptación teatral de *El diario de un loco* (en El Galpón, por el actor chileno Humberto Duvauchelle, integrante de la Compañía de los Cuatro), resulta incuestionable la condición narrativa de ese texto. Por más ingenio que hayan desplegado Luneau y Coggio en dramatizar artificialmente las varias instancias de la divagación de un modesto funcionario que va paulatinamente divorciándose de la realidad (tiene alucinaciones visuales y auditivas) hasta revelarse como un esquizofrénico; por más experiencia que haya aportado a la empresa el director Reinhold K. Olzsewski (que en varias oportunidades ha visitado Montevideo como director y primer actor de *Die Deutschen Kammerspiele*); y, sobre todo, por amplio que sea el despliegue histriónico del actor Humberto Duvauchelle, lo cierto es que la pieza no puede disimular su ritmo de relato ni sus bisagras narrativas. Cada cesura del largo divagar, cada corte que en el relato original acaso correspondiera a un simple punto y aparte, cada cambio de fecha en el diario del patético Poprichin, interrumpe y dificulta una tensión. No obstante, cabe reconocer que, así y todo, hay pasajes (la imaginaria carta de la perrita, o la

rentrée de Poprichin en su oficina, cuando se imaginaba a sí mismo Rey de España y firma los expedientes como Fernando VIII) en que el texto se inscribe mejor en un ámbito teatral y la versión llega a su mejor eficacia.

Quisiera que quedara bien aclarado que la objeción fundamental se refiere a la parcial inviabilidad que lleva en sí misma toda adaptación teatral de un texto originalmente concebido como narración. Aquí se da el caso de un espectáculo que, a pesar de estar integrado por excelente literatura, imaginativa dirección, adecuado comentario musical y buena interpretación, tiene sin embargo un desajuste esencial que proviene en gran parte de su dilogía genérica. De todos modos, creo que la función tiene un atractivo cierto: la labor interpretativa de Humberto Duvauchelle. Probablemente el actor chileno no sea (todavía) un gran divo, y en algún sentido cabe augurar que no llegue a serlo, pero su labor en *El diario de un loco* lo muestra como un intérprete sensible, dúctil y comunicativo, con una virtud adicional y por cierto nada despreciable: la sobriedad. Esta última resulta particularmente destacable en una pieza como esta, que representa toda una tentación para los fáciles efectismos, los rebotes del énfasis y el despliegue de un barato frenesí. Solo en los últimos tramos (Poprichin cree ser víctima de la inquisición española, cuando en realidad solo ha pasado a residir en un asilo de alienados) Duvauchelle se concede algunos excesos y efectismos, pero en cierto sentido estos pueden ser tomados como la última etapa de un proceso de disociación que el actor dosifica con talento y sensibilidad. Quizá al espectáculo le hagan falta unas exigentes tijeras, pero de todos modos su mérito ha sido presentar al público montevideano un intérprete de calidad, al que sería interesante ver en un texto más definidamente teatral.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de mayo de 1964: 9).

El Rey Pelé, donde se entrevé un mito popular

Podía temerse, cinematográficamente hablando, lo peor, en relación con *El Rey Pelé* (*O Rei Pelé*), exaltación biográfica del famoso futbolista negro brasileño. Felizmente, no es así. *El Rey Pelé*, realizada en Brasil por el argentino Carlos Hugo Christensen, aunque no resulte una obra de arte, es un buen ejemplo de cine popular, siempre ameno, a veces con tierno humor, documentado y con mucho material para los sociólogos que estudien el fenómeno de la idolatría que las masas del siglo XX sienten por determinadas figuras del deporte. En algún momento, incluso, *El Rey Pelé* encierra trozos de buen cine: la descripción de los chicos que juegan al fútbol por la noche en un campito y detienen la pelota cada vez que la luna se oculta entre las nubes; o el relato pesadillesco de cómo pretenden sobornar a Pelé en un "Museo Terrorífico"; o el cuento del protagonista en ferrocarril hacia San Pablo, al abandonar familia y amigos y hacer una nueva e inquietante relación en el viaje.

En toda esa primera parte, *El Rey Pelé* se asienta en elementos reconstruidos, acompañando los propios padres del protagonista a los actores. La narración, entonces, tiende a la decidida acentuación dramática de los hechos, muy fluidamente presentada por Christensen. En ella, se apunta hacia el habla y el gesto de la gente humilde, a las supersticiones (macumba incluida) tradicionales y a mucho rasgo de humorismo bien ubicado. Como en la ya lejana *Pelota de trapo*, *El Rey Pelé* acierta en este asomarse a la atracción que ejerce el fútbol en Argentina, Brasil y Uruguay, y no se aleja de la raíz verdadera de una mitología del deporte, entrañablemente ligada a nuestro pueblo. En lo demás, en lo que viene luego, la película se atiene al registro de hechos, actuando el propio Pelé, que cuenta su vida a un reportero amigo, evoca una relación sentimental con una muchacha blanca (posiblemente un elemento de ficción), mientras Christensen se atiene al registro de las hazañas en los estadios del rey del fútbol. Como en *Torero*, de Carlos Vela (que tiene, salvando ciertas distancias, alguna relación con *El Rey Pelé*), Christensen plantea un elemento dramático: el temor del crack a sufrir lesiones que no le permitan seguir jugando al fútbol y de que, perdida su popularidad, llegue el día del olvido y la ingratitud, como les ha ocurrido a otros. Pero *El Rey Pelé* queda en la superficie de semejante problema y se preocupa primordialmente de enseñar una documentación bien recogida de grandes jugadas y goles fulminantes a cargo del protagonista. Por esto, no hay duda de que *El Rey Pelé* ha de gustar a nuestros aficionados deportivos, quienes, de paso, hallarán un motivo marginal de diversión en las partes donde se rememoran los acontecimientos de Maracaná (Nostradamus predijo la catástrofe brasileña, según algún comentarista, caricaturizado en el relato).

El "cine-verdad" ha pasado al lado de *El Rey Pelé*, ha inspirado, quizá, a Christensen y la película pudo haber sido el formidable testimonio del destino incierto de un ídolo actual (como *Lonely Boy*), si el realizador se hubiera preocupado más por el protagonista, dejando actuar y hablar de este, en vez de ir escuetamente al reportaje de muchas jornadas heroicas del fútbol brasileño. Pero, evidentemente, dadas las circunstancias, esto sería demasiado pedir de nuestra parte.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de mayo de 1964: 8).

Raptaron a un cónsul, de Mdivani por el Moderno en el Palacio Salvo

De un tiempo a esta parte, Teatro Moderno parece haberse especializado en poner sobre el tapete autores tan desconocidos para nuestro medio, que espectadores y críticos pueden llegar a creer que son meros seudónimos. Sin embargo, cuando en octubre del año pasado, ese elenco estrenó *El teniente, Niete* de Pierre Gripari, pudo llegar a saberse que el autor era

greco-francés y que su enfoque satírico de la burocracia estaba inspirado en el tema de un filme (*El teniente Kije*) que el comediógrafo no había visto, pero que estaba basado en un cuento de Yuri Tinianov del que tampoco tenía Gripari conocimiento directo. Ahora Teatro Moderno estrena *Raptaron a un cónsul*, comedia de Georgie Mdivani y, pese a toda sospecha en contrario, se ha podido establecer que este autor también existe. Por lo menos eso parece desprenderse de las declaraciones que nos ha hecho Alcalá, quien emprende con esta pieza su segunda tarea de dirección (la primera fue precisamente la obra entonces mencionada de Pierre Gripari).

"En realidad —empieza diciendo Alcalá— *no es mucho lo que nosotros mismos sabemos acerca de Mdivani. Será mejor que le cuente cómo llegamos a incorporar esta obra al repertorio del Moderno*.

Raptaron a un cónsul *apareció en una revista soviética, donde fue leída por Yenia Dumnova, a quien debemos la primera noticia sobre pieza y autor. En la revista había una foto de Mdivani, donde aparentemente representaba unos 45 años. Yenia nos dijo que la revista no tenía ningún otro dato, pero como el tema de la obra nos gustó, decidimos consultar al Agregado Cultural de la Embajada Soviética, a ver si tenía más información.* "Yo no sé dónde vive —*nos dijo el diplomático*— pero casualmente Mdivani es amigo mío". *Agregó que podía indicarnos en cambio dónde iba el dramaturgo a tomar vino. Esa información no nos ayudaba mucho, así que decidimos escribir a la revista donde había aparecido la pieza, pidiendo más datos sobre el autor y solicitando autorización para traducirla y representarla.*

La carta la escribió Yenia, claro, y al poco tiempo recibíamos un extenso telegrama de Mdivani, donde nos decía que estaba muy contento de que representáramos su obra, que por supuesto nos daba su autorización y además renunciaba a sus derechos de autor. Y agregaba: "va carta con detalles". *No obstante, la carta con detalles nunca llegó. Así que seguimos tan a oscuras como antes sobre la personalidad de Mdivani. Sabemos, eso sí (porque* Pravda *publicó un artículo al respecto), que la obra fue estrenada en Moscú en marzo de este año, y, además, que hace muy poco le fue concedido a Mdivani un premio como guionista cinematográfico".*

A estar a las declaraciones de Alcalá, la pieza de Mdivani transcurre en Italia y se basa en un episodio real. Hace un par de años un tribunal de Valencia condenó a muerte a un estudiante; entonces los estudiantes italianos raptaron a un cónsul español a fin de presionar para que al estudiante de Valencia le fuera conmutada la pena. En realidad, lograron su objetivo: la pena capital fue conmutada y los estudiantes italianos liberaron el cónsul hispánico. Mdivani ha tomado este episodio para tratarlo en tono de comedia.

"Es una obra que podía haber sido escrita por cualquier escritor, de cualquier nacionalidad —dice Alcalá— *ya que no es proselitista ni panfletaria. La acción se desarrolla en la casa donde los estudiantes mantienen oculto al cónsul español (que es un señor italiano). Sin embargo, el protagonista no es el cónsul sino un zapatero,*

remendón y rengo, testigo permanente de cuanto acontece y que además lo comenta con el público. En ese papel protagónico, actuará Héctor Spinelli, y en el del cónsul, Juan Antonio Moreira". Esta vez Alcalá no figura en el reparto. *"Por suerte me pude librar, ya que la tarea de dirección es demasiado absorbente"*.

En la versión de Teatro Moderno, a estrenarse esta noche en la sala del Palacio Salvo, las luces estarán a cargo de Julio Mato, la escenografía es de Yenia Dumnova, y el elenco estará integrado por Angelita Parodi, Perla Costas, Laura Montero, Héctor Spinelli, Carlos Bonora, Juan Antonio Moreira, Nelson Lourido, Eugenia Zares, Juan Carlos Mauro, Till Silva, A. Silveira, A. Ronett, Manuel Asencia y Julio Dentone.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de mayo de 1964: 9).

Secuestro a la italiana, por autor ruso

Uno de los méritos, y no el menor, del espectáculo estrenado el sábado por Teatro Moderno (*Raptaron a un cónsul*, del comediógrafo soviético George Mdivani, en traducción de Yenia Dumnova y bajo la dirección de Alcalá) en la sala del Palacio Salvo, es haber puesto en contacto al público montevideano con una muestra de un teatro, como el que actualmente se produce en Rusia, del que poca o ninguna noticia se tiene en el Río de la Plata. Si bien hay referencias de que George Mdivani no está considerado en su país como un autor de la primerísima categoría, también se sabe que es un comediógrafo de sostenida producción y buena recepción pública. En cuanto a contemporaneidad es imposible exigir un mayor ajuste, ya que *Raptaron a un cónsul* fue estrenada en Moscú en marzo de este año y todavía sigue en cartel.

La comedia de Mdivani transcurre en Italia y se apoya en un episodio realmente acaecido. Cuando en 1961 un tribunal valenciano condenó a la pena de muerte a un estudiante español, los estudiantes de Italia llevaron a cabo una acción espectacular: raptaron a un cónsul de España con el fin de presionar al gobierno de Franco para que al estudiante le fuera conmutada la pena. El rapto cumplió su función, ya que la pena capital fue efectivamente conmutada, y en consecuencia el cónsul dejado en libertad.

Pese a que el asunto se prestaba para un planteo proselitista, Mdivani eligió en cambio el sesgo cómico, la situación pintoresca. Por más que el aire de la comedia es atravesado por algunos dardos cuyo obvio destinatario es el general Franco, Mdivani cumple a lo largo de la módica proeza de fundar su peripecia en un hecho tan sustancialmente político como el rapto de un diplomático, y no extraer del mismo consecuencias ni discursos panfletarios. La acción es ubicada en una casa de inquilinato, cuya buhardilla sirve para que tres estudiantes escondan al cónsul raptado (Juan Antonio Moreira). No obstante, este no es el protagonista. El principal escenario de la obra no es la buhardilla sino el patio comunitario, y allí hay un solo

testigo permanente: Pepe (Héctor Spinelli), zapatero remendón que ha perdido una pierna cuando niño, al ser atropellado por un auto, y que siente una relativa tristeza por no haber quedado lisiado en una circunstancia más heroica. Pepe, condenado a una vida sedentaria, se hace empero un lugarcito para sus sueños: poseer una zapatería de primera clase, y, sobre todo, conquistar el amor de Lola (Angelita Parodi), linda vecinita del mismo patio y camarera de un bar donde debe defender su honra a trompada limpia. Otras figuras concurren para completar el croquis ambiental: el estudiante Gino (Carlos Bonora), el almacenero César (Juan Carlos Mauro), el chofer Mario (Eugenio Zares), la tía Juana (Perla Costas), el policía Antonio (Nelson Laurido) que se pasa husmeando en las casas del barrio con el fin de identificar a los raptores del cónsul.

En realidad, el secuestro es un mero pretexto para construir una trama casi farsesca, en la que elementos anexos al rapto (la complicidad, el temor, el apoyo vagamente solidario, el posterior afán de publicidad) tiene más importancia que los problemas que enfrentan secuestrado y secuestradores. Mdivani no solo muestra agilidad para el diálogo, sino también para las soluciones escénicas y el tránsito de actores. Hay pasajes de una fresca gracia (buena parte de este mérito también se debe a la traducción de Yenia Dumnova, a la que solo cabe reprocharle cierta insistencia en términos poco coloquiales: *"bella", "te amo",* etc.), como la excelente escena en que el cónsul se queja de la toalla sucia con que los estudiantes sofocan sus gritos, o cuando relata que pidió a los muchachos una lectura más espiritual que los tratados de matemáticas, y ellos le dieron nada menos que *El capital*, de Marx. Algunas instancias del idilio entre Lola y el zapatero, alargan inútilmente el desarrollo de la pieza, pero en general corresponde señalar que los recursos que Mdivani emplea para lograr la risa del público y el trazo popular de sus personajes, son teatralmente honestos y aparecen como el resultado de una fresca inventiva. *Raptaron a un cónsul* no es una comedia excepcional, pero tiene eficacia reidera y permite descubrir a un autor que tiene sus Gogol no solo atentamente leídos sino bien asimilados.

La versión de Alcalá no está sin duda a la altura de su primer trabajo (*El teniente, Niente*, de Pierre Gripari, estrenado en octubre de 1963 por el mismo elenco). Llevado tal vez por el ritmo ágil de la pieza, el director exageró su velocidad (la escena más calma, o sea la de la buhardilla, fue la más eficaz) y toleró que algunos integrantes del elenco gritaran demasiado. Pese a estas objeciones, la versión está lejos de ser un fracaso, ya que Alcalá demuestra siempre una despierta sensibilidad para sostener las bromas verbales con movimientos hábilmente coordinados. Del elenco, cabe destacar tres trabajos, Juan Antonio Moreira (el cónsul), que convirtió la escena de la buhardilla en el mejor momento del espectáculo: Héctor Spinelli y Angelita Parodi, que a pura simpatía (más que a experiencia escénica) sacaron adelante la personificación de una parejita, que ya desde el texto es un poco gratuita.

Perla Costas (tía Juana) estuvo al principio demasiado enfática, pero después se asentó, proceso que en cambio no sufrió Nelson Lourido, inseguro de memoria y forzado en su voz. Carlos Bonora (Gino) hizo con soltura un papel que no ofrece mayores problemas, y Juan Carlos Mauro tuvo buenos momentos en los primeros tramos de su César almacenero. El resto del entusiasta elenco dejó demasiado a la vista su inexperiencia. Adecuadamente italiana la escenografía de Yenia Dumnova (con un lindo rincón de zapatero) y no siempre sincronizadas las luces de Julio Mato.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de mayo de 1964: 6).

The Montevideo Players en dos piezas de Shaffer

El elenco teatral de *The Montevideo Players Society* estrena esta noche, en la sala de Club de Teatro y bajo la dirección de Brooks Read, un doble programa compuesto con la versión original inglesa de las piezas de Peter Shaffer: *The Private Ear and The Public Eye* (*El oído privado y El ojo público*). Curiosamente, ambas piezas están actualmente en cartel en Teatro Circular, donde su elenco estable las presenta en la versión española de Mario Morgan.

Peter Shaffer nació en Liverpool y estudió en el St. Paul's School, de Londres. Durante la Segunda Guerra Mundial, trabajó en minas de carbón; luego pasó por Cambridge y viajó a los Estados Unidos; fue empleado de la Biblioteca Pública de Nueva York; más tarde se incorporó a una empresa londinense especializada en publicidades de tópicos musicales. Su primera obra, *The Salt Land,* fue una tragedia de corte clásico y ubicación moderna. La segunda, *Balance of Terror*, fue televisada por BBC. También escribió un libreto de radioteatro: *The Prodigal Esther.* Pero el éxito solo llegó con *Five Finger Exercise* (*Ejercicio para cinco dedos*), estrenada en *The Comedy Theatre*, de Londres, el 16 de julio de 1958, en una producción de John Giolgud y con la actuación de Roland Culver, Adrianne Allen, Brian Bedford, Juliet Mills y Michael Bryant. La obra se mantuvo en cartel durante varios años, obtuvo asimismo considerable éxito en Broadway, y en 1962 fue llevada al cine (dirección: Daniel Mann) con Rosalind Russell, Jack Hawkins, Maximilian Schell y Richard Beymer. En nuestro medio fue representada por el Teatro de la Ciudad de Montevideo. Un crítico como J. W. Lambert consideró que *Five Finger Exercise* se inscribía en una fuerte corriente del teatro inglés, iniciada con Pinero y Granville Barker, y continuada por Noel Coward, *"una tradición en la que el choque de generaciones, si bien no es un* background *con heroicos desastres personales, es en cambio la mayor preocupación de la obra"*.

Entre esa exitosa creación y el siguiente título de Shaffer median cuatro años. El 10 de mayo de 1962 se estrena en el *Globe Theatre*, de Londres, un doble programa denominado: *The Private Ear and The Public Eye* (*El oído privado y El ojo público*), bajo la dirección de Peter Wood y con la actuación

de Maggie Smith, Terry Scully y Kenneth Williams. En la segunda mitad de la temporada, que duró dieciséis meses los dos últimos intérpretes fueron reemplazados por Frederick Jaeger (un actor que estuvo recientemente en Montevideo con *The Shakespeare Festival Company*: fue el *Shout* de *Sueño de una noche de verano* y el Gratiano de *El mercader de Venecia*) quien representó un papel en cada una de las obras de Shaffer.

Aunque *El oído privado y El ojo público* tienen tramas independientes, representa en realidad dos versiones (distintas en su planteo y en su estructura) del clásico triángulo amoroso. En *El oído privado*, un apocado muchacho invita a cenar a una dactilógrafa no muy avispada y a un amigo cuyo norte es el *twist*. En *El ojo público*, un desapacible marido hace vigilar a su mujer por un insólito detective.

En la versión que presenta esta noche *The Montevideo Players*, actúan Susan Milne, Brian Weakley y Anthony Beckwith (en *The Private Ear*) y Sheila Henderson, Dion Bridal y Geoffrey Sprigings (en *The Public Eye*). La dirección de ambas piezas es de Brooks Read.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de mayo de 1964: 8).

La vanguardia salvada por el humor

Con el espectáculo estrenado el jueves, en Sala Verdi (*Por el paseo público*, con textos de Ionesco, Obaldía y los Álvarez Quintero), Teatro Uno consiguió demostrar, por un lado, que su especialización vanguardista se va acertando, y por otro, que el más legítimamente teatral de los rumbos absurdistas es el que toma el atajo del humor. No cabe duda de que este es el programa más logrado de cuantos ha brindado hasta ahora el elenco. Claro que la comprobación precedente puede desglosarse en varios subrubros: 1.º Uno de los autores elegidos, René de Obaldía, tiene más de surrealismo y Feydeau que de antiteatro; 2.º El texto de Ionesco no es característico de su producción, ya que, esta vez, sus recursos sorpresivos traen adscripta una intención; 3.º La restante cuota vanguardista pertenece a los Álvarez Quintero; aunque el lector no quiera creerlo, son el mismo Joaquín y el mismo Serafín de siempre, tal vez pedidos en préstamo a Oneto Jaume.

Así, pues, mediante el simple recurso de elegir una vanguardia que parece entremés, y unos absurdistas escasamente absurdos, Teatro Uno consigue dos horas de buena diversión, durante las cuales no se notan demasiado los inevitables bajones de la gracia. En la noche del estreno hubo, por supuesto, carcajadas de vanguardia, que se diferencian sustancialmente de las carcajadas tradicionales por su agresivo sonido a matraca; pero también hubo risas clásicas.

Los dos textos de René de Obaldía (al igual que todos los vanguardistas franceses, comete el indispensable absurdo de no ser francés: nació en Hong Kong, el 22 de octubre de 1918, de padre panameño), confirman solo

la primera parte de la etiqueta que colgó a este autor R. M. Albéres: realismo satírico y alucinación épica. En *El difunto*, dos mujeres repasan la vida y los milagros de Víctor, quien en apariencia fue esposo de una y amante de la otra. Es realmente eficaz la primera parte, durante la cual ambas damas emplean una cómica inocencia para referirse a aquella *alma pura* que, a través de los años, fue homosexual, violador de niñas, asesino, caballero de la Legión de Honor. Es una buena tajada de humor negro, convenientemente atravesado de *ideas recibidas*. En la segunda parte, el diálogo deja a Víctor por el camino, se disloca totalmente y se convierte en un disparatario gratuito. El resorte final, destinado a cambiar retroactivamente toda la situación, llega demasiado tarde, cuando el chisporroteo inicial ya perdió toda su fuerza. En la otra escena, Eduardo y Agripina, Obaldía coloca a un viejo y una vieja en su lecho conyugal, donde mantienen un sórdido diálogo, marginado por los llantos infantiles que llegan del apartamento contiguo, y finalmente interrumpido por un infanto-juvenil, con más miedo que osadía. Sin llegar al brillo de la primera parte de *El difunto*, el diálogo es casi siempre divertido y el episodio está bien redondeado.

La cuota de Ionesco es muy potable. En el banco de un parque, un caballero conversa con una dama acerca de temas surtidos, que van desde el mundo mecanizado hasta la educación de la juventud, pasando por la bomba atómica y otras menudencias. No es el Ionesco que se burla descaradamente de su público, dándole cuerda a su propia facilidad para el disparate; esta vez, es el Ionesco intencionado, que al desintegrar, ridiculizándolos, los lugares comunes y los heredados vicios coloquiales, enjuicia también una forma de vida y parece anunciar su desmoronamiento.

En cuanto al "vanguardismo" de los Álvarez Quintero, tiene un inevitable tufillo a museo y, además, una simetría dramática muy finisecular; pero no se salva por eso, sino por su gracia. Ese reencuentro de dos antiguos enamorados que aparentan no reconocerse y se mienten con un fervor y una ingenuidad que hoy ya no vienen como antes, tiene una salud y un buen humor que representan una bocanada de aire fresco en medio de tanta comicidad hienina.

Con excepción de unos lamentables interludios mímicos, el espectáculo corre con fluidez, gracias a la buena traducción de Eduardo Schinca y, sobre todo, a la armonía que el director Luis Cerminara ha sabido otorgar a esta ligazón de textos tan lejanos en el tiempo, en la intención y en los resultados. En el elenco hay, como siempre, timideces y flojeras, pero esta vez el espectáculo se salva por estar apoyado en dos figuras de excelente rendimiento: Luis Cerminara y Mora Galián, que tienen a su cargo los dos episodios más logrados del programa: el reencuentro de los viejitos en Álvarez Quintero y la infernal escena de cama en el segundo Obaldía.

En el entremés del famoso dúo, la escena del banco está enriquecida con pequeños detalles, apartes, balbuceos, sonrisas, que en cierto modo recomponen y justifican el añoso diálogo. Fue sin duda el mejor momento de

la noche. En el esperpento matrimonial, Cerminara crea una formidable máscara de viejo desdentado, y Galián pone una gimnástica e impagable energía al servicio de su irrefrenable personaje. En un nivel menos destacado, cabe mencionar asimismo a Raquel Flores, en constante lucha con su voz; en *El difunto*, desperdició algunas posibilidades de su papel, pero en la escena de Ionesco, tuvo la necesaria desenvoltura y acompañó bien a Cerminara. Sonia Gómez Ubal y Alberto Restuccia, pese a desempeñar papeles mínimos, tuvieron rigideces y torpezas de principiantes.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de mayo de 1964: 9).

Autor inglés en su salsa

Pocos autores teatrales deben haber tenido en nuestro medio la suerte del inglés Peter Shaffer, cuyo binomio audiovisual (*El oído privado* y *El ojo público*) está siendo actualmente representado en Montevideo no solo en dos salas sino también en dos idiomas. En tanto que el Circular mantiene el programa en cartel desde el 22 de abril, *The Montevideo Players Society* estrenó el viernes en Club de Teatro la versión original inglesa, bajo la dirección de Brooks Read.

Conviene señalar que esta difusión bilingüe excede en cierto modo los modestos méritos del programa Shaffer, nuevo variante de esa inhibición erótica que se ha convertido en un tópico fatigado y recurrente del nuevo teatro inglés. *The Private Ear* (*El oído privado*), podría sintetizarse así: un muchacho tímido invita a cenar a una dactilógrafa, y también (para que le prepare adecuadamente el ambiente) a un amigo sin complejos que finalmente le birla la dama. La pieza tiene algún atractivo: pasajes cómicos (sobre todo en su primera mitad) y buena fluidez de diálogo; pero es un ejercicio muy modesto. Más ingeniosa es la situación creada por el autor para *The Public Eye* (*El ojo público*). Un marido, reseco y malhumorado, sospecha de su esposa y la hace vigilar con un extraño detective, con la imprevista consecuencia de que la esposa se enamora, o cree enamorarse, del insólito pesquisante. A Shaffer le ha faltado osadía para convertir en frenética y regocijante farsa una trama que incluía todos los elementos necesarios para ese tratamiento.

A pesar del desprejuicio verbal con que el autor plantea sus temas, en las dos obras hay cierto soterraño puritanismo que le impide elegir la solución menos pudorosa pero más dramática. En *The Private Ear*, Bob y Doreen llegan en su convergencia erótica a una situación tan avanzada, que el posterior desencuentro no solo simboliza la frustración de los personajes; también decreta la frustración de la obra. En *El ojo público*, Shaffer no se atreve a arremeter contra la institución matrimonial, pero es evidente que, desde una perspectiva no demasiado ética pero sí teatral, la ruptura del *status* conyugal habría tenido más efecto. El final que estaba cantado era la unión de esposa

y detective; el último viraje de componenda sentimental y coexistencia pacífica, suena crudamente a falso. No obstante, la primera mirada de *El ojo público* (cuando el ionesquísimo detective va descubriendo su juego frente al marido atónito) es, en cuanto a texto, el mejor momento de la pieza.

A la inversa de lo que ocurre en la versión del Circular, en esta de *The Montevideo Players*, *The Private Ear* funciona bastante mejor que *The Public Eye*. En ambas piezas, la dirección de Brooks Read (es una lástima que este excelente intérprete no integre esta vez el elenco), mantuvo excesivamente quietos a los actores, pero en la primera hubo por lo menos un mayor equilibrio en la interpretación.

La mejor de los tres intérpretes fue Sue Milne (Doreen), quien, pese a cierta rigidez en las contraescenas, acertó casi siempre al dar la tilinguería, el desconcierto y la superficialidad de su personaje. Anthony Beckwith (Bob) brindó un verosímil retrato físico del inhibido prototípico, pero en conjunto su composición fue excesivamente monótona y pobre de recursos. Brian Weaklet (Ted) hizo con bastante soltura el amigo alborotador, pero tuvo una vocalización borrosa e insistió demasiado en algunos gestos (fueron incontables las veces que se acomodó la corbata). Lo mejor de esta primera parte, fue el ritmo conseguido, con una muestra de óptimo ajuste en la bofetada final que la muchacha propina a su tímido enamorado en pleno crescendo estereofónico.

En *The Public Eye* fue muy floja la interpretación de Sheila Henderson (Belinda) y Dion Bridal (Charles), aunque hay que reconocer que el papel de este último es un verdadero hueso. Lo mejor de la noche fue la composición de Geoffrey Sprigings, en el papel del estrafalario detective. En los primeros tramos su estilo casi farsesco pareció chocante y excesivo, pero una vez que el espectador pudo acostumbrarse a su caricatura, la labor de Sprigings se convirtió en el mejor atractivo del espectáculo. Fue, además, de todos los intérpretes, el que se movió con más depurado sentido de lo cómico. Su forma de entender el personaje es bastante más osada que, por ejemplo, la de Walter Reyno en la versión del Circular, y tal vez no sea la que mejor se corresponde con el personaje ideado por Shaffer; pero hay que reconocer que Sprigings la sacó adelante gracias a su desparpajo, a su ductilidad mímica, a su aplomo escénico, tres elementos que siempre han figurado en la buena tradición del teatro británico.

La escenografía y la ambientación fueron francamente pobres y desprovistas de carácter sobre todo en *The Private Ear*, donde la obsesiva presencia de un silloncito central no contribuyó precisamente a crear atmósfera.

Pese a las objeciones apuntadas, y considerando que este elenco debe, por razones obvias, ser reclutado entre una colectividad extranjera que por cierto no es numerosa, debe aplaudirse la dignidad general del espectáculo y la perseverancia que este simpático conjunto demuestra en su trayectoria, que ya se extiende a varias temporadas.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de mayo de 1964: 13).

Haz y envés de Berta Singerman

Regresó Berta Singerman y reencontró a su público, ese que ella misma ha formado en varias décadas. También, por supuesto, reencontró a sus negadores, quienes durante el mismo lapso se han venido espeluznando frente a su manera de decir el verso. Es difícil ser objetivo entre dos posiciones tan extremistas, tan fanáticas. Pero no está de más probarlo, aunque sea una vez.

En lo que me es personal, hace muchos años que no la escuchaba, y debo confesar que en el curso de los recitales (sábado 30 y domingo 31) que diera en el Solís, me pareció reconocer la presencia de dos intérpretes, no diré contradictorias, pero sí distintas. Una es la Berta Singerman de siempre, la que prolonga las sílabas y extrae de su buena garganta una desapacible voz de falsete; la que aventura los poemas en efectistas letanías, la que se lanza en furiosos *crescendo* en busca del aplauso ultimador. Pese a toda mi buena voluntad, esa Berta Singerman me ha resultado siempre, y me resulta aún, difícil de soportar.

Pero esta vez hallé otra Berta Singerman, que para mí (insisto en que hace varios años que no asistía a sus recitales) es nueva. Es la intérprete que no busca su lucimiento por los canales más fáciles, más rendidores de aplausos. Ya no es la *recitadora*, sino la *actriz* que busca el estilo de dicción que mejor se corresponda con el poema elegido. La recitadora impone el texto, avasalla al espectador con un ímpetu coactivo; la actriz, en cambio, comunica su texto, ayuda a sentirlo.

En sus recitales, Berta Singerman fue alternando ambas modalidades. Los defectos de la experimentada declamadora, que conoce mejor que nadie los reflejos sensibleros de su público tan perseverante como devoto, fueron patentes en la falta de intimidad con que fue dicho el "Poema 20" de Neruda, en el *crescendo* prematuro de "La cogida y la muerte de Ignacio Sánchez Mejía", en la exagerada gesticulación de "Despecho" de Juana de Ibarbourou, en el *gran show* a propósito de "La Marsellesa" y "Aleluyas" y en el último rubro ("La voz de una mujer") del largo poema de Eugen Yebeleanu: "La sonrisa de Hiroshima". También deben computarse como negativos cierta desconexión de su voz con respecto a algunos textos, como si aquella fuera emitida a contrapelo de los significados, y también el abuso de ciertos ritmos vocales que transforman la simple dicción en un canto inhibido.

Las virtudes de la actriz, en cambio, fueron evidentes en "Hogareña y Bárbara", de Jacques Prevert, dichos con un acento adecuado a la intención entre melancólica y jocunda del poeta de *Paroles*; en la casi imposible composición de *Martín Fierro*; en la sobria lectura de las "Cartas de amor a la Monja Portuguesa"; en la inocencia estremecedora de "Las voces de los pájaros de Hiroshima", y sobre todo, en la socarrona sensualidad de "Esa Negra Fuló" [de Jorge de Lima]. Hubo además un poema ("Ferrocarril", de Manuel Bandeira, en una buena traducción de Gastón Figueira) en el que

parecieron complementarse idealmente las dos modalidades, ya que en ese caso el despliegue de la voz se convirtió en algo funcional y fue puesto por la intérprete al servicio de un texto que reclama justamente un ritmo pertinaz. Fue el mejor momento de esta presentación en dos tiempos y estilos.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de junio de 1964: 7).

Obras de Anouilh y Albee por el elenco de El Galpón

El Galpón estrena hoy un doble programa, integrado por *La Orquesta*, del francés Jean Anouilh, y *El sueño americano* del norteamericano Edward Albee, bajo la dirección de Villanueva Cosse y Jorge Musto respectivamente.

Anouilh nació en Burdeos, en 1910. Hijo de un sastre y de una violinista, en su teatro parece haber heredado el corte elegante del primero y el buen oído de la segunda. Aunque este autor ha dicho que carece de biografía, se ha podido saber que llegó muy joven a París, que pasó la adolescencia en la pobreza, que luego estudió Derecho, se casó muy joven (con la actriz Monelle Valentin) y obtuvo trabajo en una agencia de publicidad. Fue secretario nada menos que de Louis Jouvet, quien no lo estimuló a escribir teatro pero en cambio le prestó, en ocasión de su boda, el mobiliario utilizado en *Siegfried* de Girardoux. La primera obra que escribió Anouilh fue *Mandarine* (solo representada en 1933), pero la primera en ser estrenada fue *L' Hermine* en 1932, bajo la dirección de Lugné-Poe. Su primer éxito, sin embargo, tuvo lugar en 1937 con *Voyageur sans bagajes* dirigida por Pitoeff.

Anouilh ha encasillado sus obras en varias categorías (piezas rosas, negras, brillantes, etc.), que han contribuido a su fama. No obstante, ya ha sido señalado que *"entre las piezas negras y las piezas rosas, no existe más que una diferencia de grado en la amargura, ya que toda la obra de Anouilh está marcada por un pesimismo profundo"*. La obra que hoy presenta El Galpón fue estrenada el 10 de febrero de 1962 en el Teatro de la Comedie des Champs Élysées, bajo la dirección de Roland Pietri y del propio Anouilh. La Orquesta del título es en realidad un conjunto de mujeres que tocan en un café-concierto (también en *El Salvaje* la familia Tarde constituía una miserable orquesta de café) y que, entre número y número, dialogan sobre sus oscuros destinos personales.

Edward Albee autor de *El sueño americano* (*The American Dream*), nación en 1928 y ha sido saludado por la crítica como *"un nuevo O' Neill"*. Se sabe que es hijo adoptivo de un matrimonio millonario (el empresario teatral Reed Albee y su mujer francesa) y que hace algunos años escribió 750 páginas que él mismo califica hoy como *"La peor trilogía del mundo"* y para la cual no consiguió editor. Su primer obra estrenada fue *The Zoo Story* (*El cuento del zoológico*), presentada en Berlín en 1959, junto a una obra de Beckett; en 1960 subió a escena en el Princetown Theatre de New York. Esta obra, además, integró el programa vanguardista ofrecido por el TCM el año pasado.

Obras posteriores: *The Death of Bessie Smith* (sobre la muerte de la célebre cantante negra), *The Sandbox* (una brevísima escena en que aparecen los mismos personajes que dos años más tarde retomara Albee en *Un sueño americano*), *The American Dream* y la extensa y cruel *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Frente a quienes lo han acusado de nihilista, Albee ha sostenido que en su obra la fuerza y el horror no son *fines* sino *medios* para expresar determinadas situaciones: *"Mis temas se originan en la realidad. ¿Puede existir alguna duda de que la vida moderna está llena de infamia y de brutalidad?* Sobre *El sueño americano* Albee ha sostenido que se trata de

"un examen del escenario norteamericano, un ataque contra la sustitución de valores reales por valores artificiales en nuestra sociedad, la condena de la complacencia, la crueldad, la castración y la vacuidad; es un enfrentamiento con la ficción de que en nuestro país todo se desarrolla a las mil maravillas".

En ese feroz conflicto que viven un veterano matrimonio (él es de sesenta años, ella de cincuenta), y la octogenaria madre de la esposa, se ha creído ver además el aislamiento en que viven quienes se concentran en sus propios deseos y pierden de ese modo el contacto en el prójimo.

La orquesta, en traducción de Lidia de Lodrón, será dirigida por Villanueva Cosse, con escenografía de Carmen Prieto, sonidos de Enrique Almada y Mauricio Romanoff, luces de Carlos Lamaita y Lili Cosse. Actúan Norma Quijano, Chela Meneses, Amalia Lens, Olga Cerviño, Raquel Seoane, Gudrun Brendel, Roberto Malinow y Júver Salcedo.

El sueño americano en traducción de Alberto Paredes, será dirigido por Jorge Musto, con escenografía, vestuario y utilería de Carlos Pieri, iluminación de Lili Cosse y Carlos Lamaita, sonido de Mauricio Romanoff y Gudrun Brendel. Actúan: Lilián Olhagaray, Rosita Baffico, Norma Mautone, Raúl Pazos y Raúl Cabrera.

Nota [del autor]: El presente artículo fue publicado en esta misma página el día 5 de octubre de 1963, en ocasión de estrenarse este doble programa que, como es de conocimiento, debió retirarse de cartel después de la segunda representación, a raíz del fallecimiento de la actriz María Elena Goitiño.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de junio de 1964: 9).

Carta de Bucarest. Informe sobre Babel

El orden alfabético reina todopoderoso en los homenajes a Eminescu, de modo que estoy condenado a clausurar todos los actos, ya que Uruguay (desde el momento en que no ha venido nadie de Venezuela ni de Vietnam) es el último de la tabla. Siempre me toca hacer uso de la palabra a continuación de los cuatro poetas de la URSS (de los cuales uno habla en georgiano y otro en ucraniano), corriendo el riesgo de que alguien piense que soy el quinto y que mi dialecto ruso suena bastante parecido al español.

Uno de los soviéticos, Alexei Surkov, es sin duda un representante de la guardia vieja; dice sus poemas vociferando, como si arengara a un ejército. No sé qué dicen sus versos, pero si el texto tiene alguna afinidad con la voz que los pronuncia, lo más probable es que no me gusten. El segundo, Mihail Dudin, durante las sesiones hace dibujos humorísticos y versos satíricos que divierten mucho a sus compañeros de delegación; fuera de los actos, bebe como un condenado (en una sola tarde, acabó con una botella de vermut, otra de ron y una tercera de *tzuica*, bebida nacional rumana). Los más simpáticos son el georgiano y el ucraniano, especialmente este último, a quien le oí decir (habla un poco de español) una cosa inteligente sobre la poesía vanguardista: *"La vanguardia poética es como cualquier otra vanguardia. No es aconsejable que pierda contacto con el resto del ejército, porque de hacerlo así corre el peligro de ser destruida"*.

En realidad, los únicos que pueden enterarse bien de lo que está pasando son los rumanos, ya que eficaces intérpretes, traducen para ellos cuanto se dice en otras lenguas, hay que reconocer que otro tipo de soluciones es imposible. ¿Cómo conseguir un intérprete que traduzca del holandés al griego, o el sueco al albanés? La reunión es, por supuesto, una alegre Babel, pero lo que importa es, sobre todo, la relación directa, personal. Claro que es una relación a veces idiomáticamente entreverada. Durante un almuerzo, por ejemplo, creí que mi cabeza iba a estallar, ya que debía hablar en mi precario francés con la poetisa rumana Nina Cassian que estaba junto a mí; en mi casi olvidado alemán con Heinz Kahlau, poeta de Berlín; en mi italiano de oído con la griega Rita Boumi Pappa; en mi inglés de segunda con el australiano C. B. Christensen, y en mi español (¡que alivio!) con el mexicano Sergio Galindo. Quién más sufre en ese caos es la holandesa Schujtema Antije. Una noche batió todas las marcas con esta pregunta realmente internacional: *"¿Dove stais you?"*.

En realidad, es poco lo que sabemos unos de otros. Pero, quizá por eso mismo, nadie atropella a nadie con su vieja y autóctona vanidad. Solo una excepción: el húngaro Gáldi László, que habla varios idiomas (entre ellos rumano y español) y que es lo más parecido que puede hallarse en la vida real a uno de los célebres pedantes de Molière. Hallar en pleno siglo xx a un personaje así es equivalente a encontrarse, de pronto, con un pterodáctilo o cualquier otra especie que uno creía totalmente extinguida. El acto académico en que Gáldi László habló interminablemente sobre Eminescu, apabullando a los rumanos como una suerte de Bulldozer erudito, que avanzaba, sin perdonar un solo milímetro, a través de los inocentes versos del infortunado romántico de Ipotesti, fue para mí un acto tan monstruoso como inolvidable, y seguramente habrá acabado para siempre con cualquier propensión retórica que pudieran tener los rumanos. Para desgracia del húngaro, la siguió en el uso de la palabra Alain Guillermou, de la Sorbonne, considerado como uno de los más prestigiosos eminescólogos.

Su brevísimo discurso fue un ejemplo de buen humor y sensibilidad, de admiración por Eminescu y respeto por su público.

Después de todo, es bastante entretenido esto de enfrentarse a escritores de quienes poco o nada se conoce. Ningún prejuicio literario influye entonces en la impresión que uno se forma. Hay que estar particularmente atento a las reacciones, a los comentarios, a los tics nerviosos. Cuando el albanés Vehbi Bala contempla a una de las lindas intérpretes rumanas con ojos de carnero degollado; o cuando el ingenioso australiano G. B. Christesen nos hace llorar de risa con el relato de su inadaptabilidad a la vida japonesa, o cuando el belga Jonckheere relata que, en la última guerra, los nazis quisieron obligar a su madre a que aprendiera alemán y ella les contestó que no valía la pena, ya que de todos modos solo lo veían una vez cada 25 años; o cuando el finlandés Vaino Kirstine tartamudea desenfrenadamente y exagera el recurso de su timidez para suscitar demagógicamente la compasiva simpatía de las muchachas rumanas; o cuando el mexicano Sergio Galindo canta atragantadamente su "Llorona"; o cuando el poeta rumano Dinu, surrealista, amigo de Tristán Tzara, brillante animador de cualquier cosa, habla de la época de que Ionesco vivía en Rumania y escribía un libro titulado *No*; o cuando el viejito austríaco Theodor Csokor pronuncia con voz temblona la canción que entonaba cuando muchacho en la Primera Guerra Mundial; o cuando la sesentona sueca Ingererd Granlund pasa de una actitud tremendamente satírica a un llanto incontenible; o cuando la holandesa Schujtema Antije dice un largo poema y uno de los belgas comenta cruelmente: *"Le fromage hollandais a recité son ver"*; o cuando, al visitar una enorme bodega, alguien hace notar que en una determinada cuba pueden entrar dos hombres, y el cubano Nicolás Guillén opina entonces que sería más entretenido que entraran un hombre y una mujer; en cada uno de esos cuando va revelándose y revelándose un ser humano particular, único en su especie. Y entonces no importa demasiado ignorar total o parcialmente la literatura que ha escrito cada uno de ellos. El humor de la lista llega a la U, y debe ponerme de pie y hablar de mi idioma, tengo la impresión de que no hablo solamente para el mexicano Galindo y el cubano Guillén. Tengo la impresión de que todos hablamos para todos.

Bucarest, junio de 1964.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de junio de 1964: 6).

Carta de Bucarest. Sorpresa de otro mundo latino

La primera impresión es de sorpresa. Aunque uno llegue a Rumania sabiendo de antemano que la nación se ha incorporado sobre raíces latinas, es inevitable que, ya desde el primer recorrido por las calles de Bucarest, desde el primer vistazo a los rostros que observan, a los niños que saludan, uno encuentra un ámbito familiar en el que reconoce y se reconoce.

Para un latinoamericano, ese reconocimiento es más importante, más conmovedor. Nuestros vínculos con otras zonas de la latinidad (España, Italia, Francia) han sido más estrechos y por lo tanto estamos habituados a detectar en esos países aquellos rasgos que nos son comunes. Pero, en este sentido Rumania significa una revelación. Es como si alguien encontrara de pronto un familiar del que poco se sabía y de quien sin embargo se siente inesperadamente próximo.

Sé, por supuesto, que en la formación del idioma y el carácter rumano han intervenido, a través de los años, otros elementos no latinos. Pero también eso sirve para dar al rostro nacional rumano un atractivo que el latinoamericano capta de inmediato, ya que esto que ve es lo mismo que lo suyo y a la vez no es lo mismo, o sea que no se trata de una repetición sino de una afinidad.

Esta empieza desde el lenguaje. Para mí, ha sido (y presumo que lo será para todo hispanohablante) una tentación permanente el tratar de reconocer en las frases rumanas aquellas palabras que nos son comunes. Para divertir a los buenos amigos rumanos he formado a veces frases absurdas con aquellas palabras que significan lo mismo en ambos idiomas, y más de un desprevenido oyente me ha mirado con estupefacción al escuchar mi disparate español que, sin embargo, sonaba inevitablemente rumano.

Pero la verdad es que, así como puede hacerse esa broma con palabras sueltas, también puede levantarse muy seriamente otro registro de afinidad: gestos que aquí o allá son los mismos, reacciones espontáneas, estilos de risa, pasos de mujer, expresiones infantiles, que nos pertenecen por igual. Y sobre todo ello planea, además, un gran sentido del humor.

Saber reír o suicidarse

En este complicado mundo de hoy, con su cielo siempre nublado de amenazas, hay que saber reír o suicidarse. Hay países que se suicidan (o se destruyen, recíprocamente, lo cual, después de todo, es una mera variante del suicidio) y hay otros que saben reír. Rumania milita entre estos últimos y por eso me parece destinada a salvarse, a afirmar su destino, a confiar en sí misma. Sentido del humor es también conciencia autocrítica, sensibilidad social; es también pensar con cabeza propia y sentir con corazón propio. Esta voluntad de encontrarse a sí misma me parece uno de los rasgos más positivos de Rumania, una actitud de la que me siento inevitablemente cercano.

Estas impresiones no provienen de ningún contacto con políticos. Inesperadamente, los actos conmemorativos de Eminescu estuvieron casi siempre desprovistos de demagogia. Las dos únicas referencias políticas que recuerdo fueron: la primera, un discurso más buen interminable pronunciado en un homenaje provincial por el secretario político de la región, y la segunda, una frase que, en diálogo privado, me dijo el jerarca de un organismo cultural: *"El conocimiento que el pueblo tiene sobre Eminescu y su obra,*

es exclusivo mérito de este régimen". Pero, afortunadamente, los actos fueron concebidos como hechos culturales, y no políticos.

Quizá se deba a esa circunstancia que yo no haya hablado con políticos y si con muchos intelectuales; también, siempre que pude, con gente de pueblo. Es muy fácil equivocarse cuando el contacto es transitorio, pero los rumanos entran fácilmente en confianza y se sinceran con el visitante, especialmente si este es latino. Son los primeros en reconocer que queda mucho por hacer, y cuando, por ejemplo, uno les habla del precio exorbitante de los zapatos (más de 300 *lei*, o sea unos 600 pesos uruguayos), miran con ojos consternados, porque evidentemente es un problema al que todavía no han hallado solución.

En cambio, están muy satisfechos con los últimos procederes de su gobierno, o sea: la actitud conciliatoria que ha asumido en el conflicto chino-soviético; la independencia con que ha empezado a moverse en lo económico (en los escaparates se ven con frecuencia artículos importados de países occidentales, y la gente forma bulliciosos grupos alrededor de los autos italianos que han comenzado a llegar). Más de un rumano ve el problema en estos términos: *"Por supuesto que apoyamos internacionalmente a la Unión Soviética y tenemos conciencia cabal de la importancia que ha tenido su acción para los países socialistas, pero queremos pensar nuestros problemas con nuestra cabeza y no con cabeza ajena"*. También le oí decir a un escritor: *"Socialismo, pero nuestro"*.

Entre los intelectuales, la actitud es muy clara. No solo reclaman libertad para expresarse sino que la usan. En una mesa redonda, organizada por el periódico *Luceafarul* (o sea *El Lucero*, título del poema que se considera como la obra maestra de Eminescu) y a la que asistimos varios de los escritores invitados, se originó una áspera discusión entre dos jóvenes literatos rumanos: uno de ellos señaló amargamente la nueva actitud de la literatura rumana, que (según él) ha dejado de referirse a tractores, cooperativas y maquinarias, para dedicarse a temas psicológicos y subjetivos y, a fin de apuntalar su furia, trajo a colación una presunta cita de Eminescu. El segundo dijo que esa era una actitud absolutamente sobrepasada, y tan errónea como la cita, ya que esta no era de Eminescu sino de otro escritor rumano. El joven iracundo no aguantó el revés; hizo un gesto de presunta burla, y se retiró de sala. Pero lo bueno del episodio fue que los otros escritores rumanos que estaban presentes, no apoyaron al adalid de los tractores, sino todo lo contrario.

Cuando el folklore devora al tractor

El incidente parece estar de acuerdo con una política general de mayor amplitud, merced a la cual se puede leer ahora a Kafka, a Proust, a novelistas norteamericanos. Sé que el intelectual rumano pasó también por años duros, pero es evidente que esta flexible situación de hoy se ajusta mejor al temperamento nacional.

Sería atrevido sacar conclusiones basadas pura y exclusivamente en una estada de apenas dos semanas, pero cualquier visitante tiene el derecho de sacar sus propias cuentas, siempre que deje constancia de su provisoriato. En las que yo saco, solo intervienen los pequeños episodios, que a veces son los más reveladores. Cuando, en la región donde nació Eminescu, asistimos a un festival de danzas y canciones ejecutadas por muchachos y muchachas de la zona, una de las letras cantadas tocaba el tema de los célebres tractores. Pero estaba tan bien rescatada que el humor (el estribillo decía que, lamentablemente, solo había cuatro tractoristas para atender a cuarenta muchachas), que el sólido vocablo pasaba a ser un mero pretexto y la canción tenía el mismo sabor folklórico que todas las demás.

Cuando visitamos un enorme lago artificial, que da corriente a buena parte de Rumania y de Bulgaria, alguien contó este episodio estupendo. Una vez que el gobierno, a través de sus técnicas, decidió que aquella zona era la más adecuada para el embalse, procedió a desalojar a los campesinos de la región, habilitando para ellos tierras y casas en otro sitio no muy distante. Pero el gobierno no había contado con la admiración que los campesinos profesaban a un tremendo nogal que era algo así como el símbolo de la comarca. Solo aceptaron ser trasladados cuando el gobierno, a su vez, aceptó trasladar el nogal. El viejo árbol está hoy en su nueva residencia, cercano a su grey y seguramente orgulloso de ella.

Cuando visitamos, en Moldavia, los monasterios de Voronet y Sucevita, fuimos atendidos en ese último por una religiosa, bastante joven y muy simpática, que fue haciendo eruditas referencias a las notables pinturas exteriores. En un determinado momento, me detuve a observar la espontánea cordialidad y hasta el buen humor que reinaba entre los miembros rumanos de la comitiva oficial y las religiosas que, además, convidaron a todos con café y refrescos. Claro que, en ciertos tópicos, se establecía una prudencial (e ingenua) distancia. Por ejemplo: la religiosa ortodoxa se refería a algún acontecimiento histórico diciendo *"el año tal antes de Cristo"*, pero cuando la referencia venía del guía oficial, el texto era *"El año tal, antes de nuestra época"*. Pero, de todos modos, uno tenía la impresión de que, por encima de nuestros hombros, Cristo y Marx se hacían un guiño de complicidad.

Bucarest, junio de 1964.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de junio de 1964: 18).

Carta desde París. Tres espectáculos y tres niveles

En este junio todavía lluvioso y aún no demasiado cálido, la gente de París apronta sus valijas para las inminentes vacaciones (se calcula que cinco millones de franceses visitarán España) y poco o nada se preocupa de la actividad teatral. Casi todas las salas han clausurado ya la temporada, y solo el Théatre des Nations (o sea el Sarah Bernhardt) es capaz de retener a los

últimos espectadores. De todos modos, el público parece más dispuesto a sobrecogerse con las increíbles cartas que el desconocido *étrangleur* envía diariamente a la prensa, que, con el repaso stanislavskiano, que permite efectuar la presencia en París del Teatro de Arte de Moscú.

A esta altura, ya han desafiado por el Sarah Bernhardt elencos de Yugoslavia, España, Cuba, Holanda, Alemania, Polonia, Irlanda, Inglaterra (la *Shakespeare Festival Company* que visitó Montevideo), India, Italia, Túnez, Turquía y Mali. En mis escasos días de residencia en París, concluye su actuación el Teatro de Arte de Moscú, y empieza una breve temporada de Ballet Real de Camboya.

El elenco soviético brindó tres títulos: *Las campanas del Kremlin*, de Pogodine; *El jardín de los cerezos*, de Chejov, y *Almas muertas*, de Gogol. Alcancé a ver la adaptación de M. A. Boulgakov, sobre la novela de Gogol, en una puesta en escena del propio Stanislavski. El Sarah Bernhardt proporciona auriculares a transistores que van vertiendo al francés el texto ruso que se dice en escena. Aunque pueda parecer absurdo, prescindí de ese recurso a fin de no perderme las voces, los matices, las modulaciones. Confieso que el resultado no es esplendoroso. No entender el texto ruso significa un descuento, pero yo tenía la obra lo suficientemente fresca en la memoria como para no perder el hilo dramático.

Si no me siento seguro en mi juicio es porque sospecho que acaso en nuestro contacto con autores rusos haya habido elementos demasiado espurios, deformantes. En el mejor de los casos, varios pasaron por el filtro francés antes de posarse en los escenarios montevideanos. Pero lo cierto es que este autor ruso, dicho por intérpretes rusos, en una puesta que lleva nada menos que el nombre sagrado de Stanislavski, me pareció singularmente gritada, casi vociferada, movida con una exageración que casi siempre me resultó chocante. Por otra parte, confieso que, como espectador, no pude sobreponerme a un prejuicio: se supone que el protagonista Pavel Ivanovitch Chichikov debe ser alguien física y espiritualmente atractivo, ya que de lo contrario no resulta creíble el proselitismo que ejerce con referencia a su absurdo negociado de almas muertas. Pues bien, en la versión del Teatro de Arte, ese papel fue representado por Viatcheslav Bielokourov, un actor con excelente oficio, pero dotado de lo que podríamos llamar el *antiphysique du rôle*. El espectáculo solo funcionó a las mil maravillas en las escenas colectivas: la velada y la cena en casa del gobernador. Allí, el célebre método Stanislavski encontró materia donde afirmarse; en el resto, la excesiva fidelidad a las fórmulas del maestro terminó por apabullar el texto gogoliano.

En el mismo escenario, pude ver el Ballet Real de Camboya, cuya primera figura, la princesa Norodom Buppha Devi, ha provocado una exaltada adhesión del público (en cada función, se agotan las localidades) y también de la crítica. El comentarista de *France-Soir* llegó a afirmar que la princesita Norodom era la más encantadora presencia que, en estos días, podía

ostentar París. Rebajando hasta la más escueta realidad el arrebato de los franceses por esta belleza procedente de su excolonia, cabe reconocer que Norodom (casada, dos hijos, un metro y medio de estatura) tiene en escena un singular atractivo, aun bajo el peso de sus alhajas de oro macizo y de su vestido de casi veinte kilos. El Ballet Real de Camboya brinda su espectáculo en una sola línea: pura, refinada, ondulada, constante. Las pequeñas bailarinas son poco más que imágenes, y como tales cuentan sus leyendas (las Apsaras o bailarinas celestiales encargadas de divertir a los Dioses; el combate entre Ream Eyso y Moni Mékhala; la gesta de Roma, etc.) con gestos apenas esbozados, con pasitos seguidos y constantes, con sonrisas tan deliciosas como esotéricas. La función llega a ser un vasto desarrollo de pasiones contenidas, y acaso implique un elogio oriental de la mesura. Desde el principio hasta el fin, el espectáculo es y no es siempre el mismo. Las variaciones sutiles van hipnotizando al espectador, y al caer el último telón todos aplauden como neofantásticos de lo monótono.

Fuera del Théatre des Nations, solo pude ver otro espectáculo. Bajo el título general de Estival 64, la Compagnie Jean-Marie Serreau montó en el Pavillon de Marsan un programa de vanguardia compuesto por *Comedie*, de Samuel Beckett; *Bibliothèque de Babel*, de Jorge Luis Borges; *Théatre de Papier*, por Ives Joly; *Double Music*, de John Cage, por el Cuarteto de Percusión de París; *Sequenza,* de Luciano Verio, por el arpista Francis Pierre; *Autoportrait Dubuffet*, un filme de Gérard Patris y Lucien Favory, sobre el conocido pintor y, por último, *La rosa de papel*, de Valle Inclán, por el Atelier de Langue Espagnole de l'Université du Théatre des Nations.

Los dos puntos más altos fueron una pantomima de paraguas (manejados estos como su fueran títeres), que consiguió algunos notables e imprevistos efectos cómicos, y sobre todo la pieza de Beckett, magistralmente puesta por el propio Serreau. Es la historia de un triángulo amoroso, cuyos tres ingredientes narran cíclica, y a veces simultáneamente, las peripecias de esa ya tradicional combinación. Metidos en tres urnas, de las que solo asoman las cabezas, Delphine Seyring (la de *El año pasado en Marienbad*), Eleonore Hirt y Michael Lonsdale, van siendo iluminados intermitentemente (Danielle Van Bercheycke es la responsable del formidable ajuste con que funcionan las luces) e intermitentemente van hablando, siempre a un ritmo vertiginoso y en un tono uniforme. En algunos pasajes, el ajuste de voces y luces es increíblemente perfecto. Una sola palabra a veces es pronunciada en tres empujes silábicos, a cargo de los tres personajes, y bajo tres distintos haces de luz. Es tan asombrosa la precisión del espectáculo, que uno debe limitarse a disfrutar de ese mecanismo casi inhumano, y postergar para otra ocasión todo juicio sobre la pieza.

El cuento de Borges fue muy bien leído por G. Estrada; el filme sobre Dubuffet mostró abundantemente la actitud antipática, cínica, menospreciativa, de este pintor que tiene hoy en Francia un enorme prestigio. En

cuanto al Valle Inclán, dicho en español, fue algo sencillamente lamentable. Ese *"retablo de las avaricias, de la lujuria y de la muerte"*, fue presentado en un estilo estridente, gritado hasta lo imposible, totalmente desprovisto de matices y despojado de lo mejor de Valle Inclán, como si el director (que increíblemente se llama Víctor García) hubiera intentado servir *La rosa de papel* a la medida del concepto que muchos franceses suelen tener de lo español o lo latinoamericano. Los hispanoparlantes que presenciamos ese adefesio no precisamos mirarnos para saber que nos estábamos muriendo de vergüenza.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de julio de 1964: 22).

Noche de fiesta de Harold Pinter

La compañía Seoane-Regules estrena esta noche en Sala Verdi, *Noche de fiesta* (*A Night Out*), del dramaturgo británico Harold Pinter.

Pinter nació en Londres, el 10 de octubre de 1930. A los 19 años, ya era actor en una compañía de provincias. Estudió en el Royal Academy of Dramatic Art, y está casado con Vivien Merchant. En 1957 escribió su primera comedia, *The Room*, que ejemplifica el tan fatigado problema de la incomunicación. Hoy el propio Pinter ha criticado el carácter demasiado obvio de la maquinaria simbólica en esa pieza inaugural. Del mismo año es *The Dumb Waiter* (*El montacargas de servicio*) que, al igual que la primera obra, no significó un éxito para su autor. A partir de 1959, escribe varias comedias para la radio y la televisión: *A Slight Ache* (Un dolorcito), *The Dwarfs* (Los enanos) y *A Night Out* (cuya traducción literal sería: *Una noche afuera*).

El éxito solo llegaría con *The caretaker* (*El encargado*), cuyo estreno en el Arts Theatre de Londres sirvió además como revelación de un gran intérprete: Donald Pleasence. Hace algunos años fue representada en Montevideo por el Nuevo Teatro Circular, bajo la dirección de Eduardo Schinca y con la actuación de Luis Cerminara, Alfredo de la Peña y Alberto Beraldo. Posteriormente, Pinter ha escrito dos nuevas obras: *The Collection* (*La colección*) y *The Lover* (*El amante*).

Poco se sabe de la vida personal de Pinter; apenas si en el *Who's Who* se deja constancia de que su pasatiempo favorito es la bebida. Sobre su obra, en cambio, Pinter ha reconocido la doble influencia de Beckett y de Kafka. Pocas veces formula declaraciones a los periodistas. Una de las escasas entrevistas que hasta ahora he concedido fue publicada por la revista italiana *Sipario* en su entrega correspondiente a agosto-setiembre de 1962 y está firmada por Luciano Codignola, quien vio actuar a Pinter en una representación provinciana de *El encargado*: *"Sobre el escenario, Pinter es un intérprete destacado, preciso, temperamental, algo afectado pero muy eficiente. Creo que hubiera sido del gusto de Brecht"*. Cuando Codignola le pregunta qué está escribiendo, Pinter le responde:

"Nada. Tengo la cabeza vacía. No tengo la menor idea de cómo he hecho para escribir mis comedias. De todos modos, cada nueva pieza es también una nueva forma de fracaso. Escribir es un asunto privado. Teatro y poesía son en realidad la misma cosa. —Y luego agrega—: *Hay escritores que tienen una confianza absoluta en las palabras. Yo no me siento tan seguro. En realidad he mezclado los sentimientos con las palabras. Por un lado, las palabras me proporcionan placer, pero por otro lado me dan náuseas, y de la náusea a la parálisis hay solo un paso".*

Cuando se le pregunta sobre su estilo, Pinter se refiere irónicamente a sus críticos:

"En Londres se representaron dos dramas míos, de duración normal. El primero duró apenas ocho días; el segundo lleva ya dos años de representación. Por supuesto, hay una diferencia entre ambas piezas: en la primera usaba guiones y en la segunda puntitos. Pero a los críticos no se les engaña tan fácilmente; de inmediato se dieron cuenta de que los puntitos eran mejores que los guiones".

Martin Esslin ha visto con agudeza que es un error incluir a Pinter entre el grupo de dramaturgos ingleses conocidos como *the kitchen sink school* (o sea, la escuela del sumidero de la cocina), ya que no es un realista, no está preocupado por problemas sociales ni lucha por ninguna causa política. *"Las piezas de Pinter* —señala Esslin— *son básicamente imágenes, casi alegoría, de la condición humana"*. En buena parte de sus obras, el tema principal es la lucha que libra el ser humano por la conquista de un sitio, pero ese sitio representa también la seguridad espiritual.

En *A Night Out* (la pieza que hoy se estrena, y que fue irradiada por primera vez en el *Third Programme* de la BBC el 1º de marzo de 1960, y por primera vez televisada en el *ABC Armchair Theatre* el 24 de abril del mismo año), Pinter desarrolla la enfermiza y enclaustrada relación entre un hijo y una madre (esa presión maternal que, con alguna variante, ya había tratado en *The Birthday Party*) que lleva a un desenlace que es a la vez de violencia y de inhibición.

En la versión que se estrena esta noche, la dirección es de Sergio Regules; la escenografía, de Andrés Amodio; las luces, de Luis Alberto Rodríguez. Actúan: Marisa Paz, Julio Calcagno, Walter Di Leva, Adolfo Palleiro, Diana Kitzler, Teresa Cabrera, Silvia Busto, Lucy De León y Blanca Burgueño.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de julio de 1964: 8).

Infausta *Noche de fiesta*

A la vanguardia de hoy le está sucediendo lo mismo que a las vanguardias de todos los tiempos: pasado el primer estupor, la sorpresa inicial, que inevitablemente saca de quicio y pone histéricos a los esnobs, queda luego reducida a su dimensión verdadera. Entonces los caprichos se desmoronan, los tics regresan a su menos prestigiosa condición de muecas, se desinflan

los grandes globos de publicidad, y solo se salva la cuota de talento, la dosis de auténtica creación.

Personalmente, no tengo demasiadas esperanzas en que ese definitivo rescate sea muy importante, en que esa Arca de Noé de la *avant garde* esté muy concurrida. Pero de todos modos tengo la impresión de que el autor norteamericano Edward Albee y el inglés Harold Pinter estarán entre los que se salven. Probablemente esa impresión se basa en que ambos extraen su cuota de absurdo del mundo alienado y contradictorio que los rodea. Las obras de Pinter, por ejemplo, son casi alegorías (*"imágenes de la condición humana"*, las considera el crítico Martin Esslin), pero buena parte de su innegable fuerza, de su poder de desasosiego, la adquieren de su propia verosimilitud, de su viabilidad en la más estricta zona de lo real.

Noche de fiesta (*A Night Out*), estrenada el sábado en Sala Verdi por la compañía Regules-Seoane, es una de las piezas de Pinter que ofrece más dificultades para su traslado teatral. En primer término, porque ha sido originalmente pensada y estructurada para radio y televisión (la escena en que Ryan manosea a Eileen basa todo su efecto en un típico recurso de TV, que, trasladado al teatro, se convierte en un pobre rebuscamiento); en segundo, porque solo una puesta en escena verdaderamente imaginativa puede trasmitir su condición ambigua y su oprimente ritmo.

En sus tres breves actos, Pinter desarrolla la avasallante tiranía que, con el pretexto de la afectuosa solicitud, una madre ejerce sobre un hijo especialmente débil de carácter. En realidad, es la variante inglesa del ya célebre *momismo* norteamericano que con tanta acritud ha pormenorizado Albee. Ese pernicioso influjo materno no solo provoca inhibiciones sexuales en el protagonista (es evidente que de ese Albert han salido otros tímidos ingleses menos famosos: por lo menos el de *Matraca de un hombre simple*, de Charles Dyer, y el de *El oído privado* de Peter Shaffer); también provoca un estallido de violencia. Pero Pinter construye su obra con tanta y tan deliberada ambigüedad que el espectador (o el lector) nunca llega a saber si el atentado matricida es solo un acto simbólico, asentado en una nueva frustración, o es en verdad un hecho trágicamente concreto. Como lector de la pieza, se me ocurre que nunca debe saberse si la última escena, con la reaparición de la Madre, transcurre en la sórdida cocina de los Stokes o solo en la mente del complicado y vacilante protagonista.

En la versión de Sala Verdi, el director Sergio Regules se salteó esa doble posibilidad y decidió que la última escena solo podía tener una vigencia física. Esto ya alcanzaba para desbaratar el sentido de la pieza, que así pareció contradictoria, sin equilibrio interno; pero la puesta en escena cayó en un error más grave aún. La ofensiva materna, con su terrible y solícita marcación, tiene en el texto de Pinter un carácter obsesivo, oprimente, avasallador. La Madre prácticamente acorrala al protagonista. Pero Blanca Burgueño, al decir ese texto, lo vertió con tanta lentitud, prolijidad y buenos

modos, que le otorgó paradójicamente un tono de inexpugnable sentido común, de atendible responso. De modo que el estallido de Albert estuvo, en lo dramático, mucho menos motivado que en el texto de Pinter.

Por otra parte, el sentido del humor, que es un elemento inseparable de Pinter, estuvo totalmente ausente en esta versión tan poco afortunada. Las reiteraciones, los tics verbales, que el autor emplea como un recurso paródico, fueron dichos con una solemne gravedad, adecuada tal vez para versículos bíblicos pero totalmente inoportuna en este caso.

Como su todo eso fuera poco, Regules también se equivocó como actor. Su retrato del protagonista (verdadero eje de la pieza) no tuvo jamás la dimensión interior que exigía el papel. Desde el arranque hasta el fin, Regules mostró la misma expresión sonámbula y estuvo lejos de trasmitir el menor atisbo del conflicto espiritual o psicológico que se supone padece el pobre Albert. Más que una criatura torturada e inhibida, dio la impresión de un personaje hueco, inexpresivo. Especialmente en las contraescenas, tan importantes en algunos pasajes de la obra, Regules aportó un imposible e impasible rostro pétreo, que impidió toda comunicación entre el personaje y el espectador.

Ante semejante desenfoque, poco podía esperarse del resto de un elenco que en general pareció inexperto y acaso hubiera rendido más y mejor con una dirección más atinada. Claro que en la severidad del juicio hay que hacer un descuento: fue evidente que al menos en la noche del estreno, hubo entre el público una serie de elementos hostiles, que se burlaron en voz alta, se rieron a destiempo y en general crearon un clima poco propicio para el normal rendimiento de los intérpretes. Entre estos, los mejores fueron sin duda Julio Calcagno, quien hizo muy creíble la figura de Kedge, y Marisa Paz, quien tuvo buenos momentos en el arduo papel de la Muchacha. César Seoane, el otro titular de la compañía, se movió con soltura y dijo el texto con buena voz, aunque a veces fue demasiado visible su acertada imitación de ciertos recursos, característicos de Guarnero. Andrés Amodio, autor de la escenografía, y Alicia Behrens y Agustín Deferrari, responsables de la ambientación, se arreglaron bastante bien para encontrar soluciones al complicado mecanismo de la obra.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de julio de 1964: 7).

"*Los niños que comprenden mejor a los adultos*"

En la sede de la Embajada chilena, y contando con la presencia del embajador Edmundo Fuenzalida Espinosa, y de la Agregada Cultural, la escritora Marta Brunet, los periodistas montevideanos pudieron establecer un primer contacto con los Mimos de Noisvander, conjunto chileno que mañana presentará en el Solís el primero de sus dos programas.

Aunque la compañía tiene actualmente nueve integrantes, a Montevideo han venido solo cinco; el fundador y director Enrique Noisvander, los mimos de Jaime Schneider, Eduardo Stagnaro, Óscar Figueroa, y la única figura femenina del conjunto: Gaby Hernández. Enrique Noisvander, nacido en Antofagasta, es ingeniero, pero ha abandonado totalmente el ejercicio de esa profesión para consagrarse a la pantomima; Jaime Schneider es bachiller en biología; Eduardo Stagnaro es bachiller en letras; Gaby Hernández proviene del Conservatorio Nacional de Música; Óscar Figueroa realizó estudios de teatro, arte y ballet en la Universidad de Chile. Con excepción de Gaby Hernández, cuya actividad principal es el teatro (es actriz del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y ha actuado en *El burgués gentilhombre, El abanderado*, *Sabor a miel*, que le valió el Laurel de Oro 1963, *Árbol viejo* y *Pérgola de las flores*), los demás integrantes del conjunto se dedican exclusivamente a la pantomima, y viven de esa actividad profesional.

No tienen ninguna subvención oficial, pero en este momento su actuación está auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores. En realidad, la compañía se sostiene gracias al evidente apoyo del público chileno. En Santiago realizan dos temporadas anuales, de un mes cada una; pero además actúan todas las semanas en la televisión y viajan a menudo a las provincias para presentar allí sus espectáculos.

"Hemos actuado para públicos obreros, estudiantiles y ganaderos; y siempre hemos encontrado apoyo y comprensión. Nuestros programas no son exclusivamente para una élite. Aunque pocas veces hemos hecho programas para niños, estos siempre nos comprenden, a veces mejor que los adultos".

Enrique Noisvander explica la diferencia entre los dos programas que serán presentados en el Solís:

"El primero es casi una pantomima pura. Empezamos con una Introducción en la cual exponemos la técnica que vamos a usar durante la representación. Tratamos de darle vida a cosas inanimadas. Por ejemplo, en El oficinista *hay dos actores: uno representa al oficinista en sí, y el otro al mundo que lo rodea, incluidas personas y cosas. En otro número, se cuenta la historia de un árbol desde que es sembrado hasta que muere. En otro, hay tres mimos que describen una catedral gótica. En el segundo programa usamos algunos elementos escenográficos y cierta utilería, aunque yo personalmente prefiero la pantomima pura"*.

¿Influencias? Noisvander cree haberse librado de ellas. La compañía se formó a raíz de la exhibición en Chile de *Les enfants du Paradis*, el célebre filme de Marcel Carné (con Arletty, María Casares y Jean-Luis Barrault). Al principio se denominó simplemente *Teatro de Mimos*. El conjunto participó del Concurso Internacional de Pantomima de Moscú (1959), donde el número *Juego de niños* obtuvo el segundo premio (el primero lo ganaron los chilenos, con *El brazalete de jade*). En 1962, concurrieron al Festival Internacional de la Pantomima, de Berlín, y próximamente viajarán nuevamente a Europa, para presentar en Italia y en el Teatro de las Naciones, su

más reciente éxito: *Crónica de una familia*, pantomima en tres actos, para la cual Noisvander confiesa haberse inspirado en una vieja foto de familia.

El director del conjunto se refirió también a la dificultad que existe, no solo en Chile, sino en todo el mundo, para conseguir mimas, o sea mujeres que se dediquen a las pantomima. En Chile solo hay dos mimas de calidad: Gaby Hernández, que integra la delegación, y Rocío Rovira, primera figura de la compañía y esposa del mimo Óscar Figueroa. *"Rocío ha debido quedarse en Chile, por la sencilla razón de que está a punto de ser madre"*, dice Noisvander. *"Este es otro inconveniente de las mimas: que dos por tres esperan una guagua"*. Cree el director que la pantomima es un tipo de disciplina que no se adapta demasiado a la psicología femenina; de ahí la dificultad para conseguir figuras. *"Por supuesto, la mujer se adapta fácilmente a la danza. Pero esto es otra cosa. En el ballet los gestos nunca son tan precisos como en la pantomima"*. Algún periodista aventuró la teoría de que la dificultad acaso estribe en que las mujeres no pueden estar sin hablar, pero la silenciosa Gaby Hernández significaba allí un viviente desmentido. En realidad, los cinco integrantes son tremendamente callados, y si Noisvander habla, es porque alguno tiene que hacerlo, sobre todo si se trata de una conferencia de prensa. Marta Brunet dejó constancia de su asombro frente a la escasez de gestos, frente a la inmovilidad casi estatuaria de sus cinco compatriotas. Pero Noisvander salió del paso explicando la grave responsabilidad que para un mimo representa el menor de los gestos. *"Aquí no estamos actuando; por eso nos quedamos quietos"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de julio de 1964: 8).

Precisión, humor y poesía en los mimos de Noisvander

Debido a los cambios en las fechas de los espectáculos, en razón del duelo nacional decretado por el fallecimiento de Luis Batlle Berres,[22] la presentación en el Solís de los Mimos de Noisvander se limitó a uno solo de los dos programas anunciados. Es de lamentar ese imprevisto cercenamiento, ya que el espectáculo del sábado, repetido ayer de tarde, dejó al público con ganas de conocer otras realizaciones del juvenil conjunto chileno.

Desde la *Introducción*, que sirvió a Noisvander y los suyos para exponer de un modo directo el divertido muestrario de sus recursos y de su técnica, pudo comprobarse la ductilidad, la imaginación, el ajuste y el buen humor del equipo. La representación de los instrumentos musicales (especialmente del gong), las puertas de vaivén, etc., ya anunciaron el particular talento de estos mimos para infundirle vida a lo inanimado. Este parece ser el rasgo más auténticamente creador del conjunto y pudo ser debidamente apreciado en *Salón de belleza* y *El oficinista*. En la primera de esas pantomimas, Gaby

22 Expresidente de la República.

Hernández representa el papel de la joven poco agraciada que se somete a un prepotente y exhaustivo tratamiento de belleza, y Enrique Noisvander desempeña la casi diabólica función de dirigir semejante transformación; mientras tanto, los otros tres integrantes de la compañía se turnan para hacer de puertas, sillones, máquinas, mesas, estantes, espejos, etc., con el resultado de que todos esos objetos adquieren un dinamismo de avasallante pesadilla. Solo el final, algo pobre de inventiva y demasiado previsible, malogra parcialmente este número.

En *El oficinista*, Noisvander hace el papel protagónico, y el excelente Jaime Alberto Schneider toma a su cargo la representación del mundo (seres y cosas) que rodea al empleado-promedio en una jornada cualquiera: desde el insolente despertador a la canilla del lavabo, desde el reloj que marca las tarjetas de entrada hasta el jefe intolerante y malhumorado, desde un tocadiscos de bar hasta las prostitutas en su roda, desde la portátil que se apaga hasta los monstruos que pueblan un sueño agitado. Como mimografía es probablemente la que muestra el mayor despliegue imaginativo de Noisvander.

Cuarta dimensión no es totalmente original. Con el auxilio de una reducida mampara, los mimos producen la ilusión óptica de insólitos estiramientos y sorpresivas transformaciones. Ese recurso ya lo usó Marcel Marceau, pero hay que reconocer que los chilenos enriquecen considerablemente los efectos.

En la notable pantomima que cuenta la vida, pasión y muerte de *El árbol*, Jaime Alberto Schneider (que hizo de árbol), muy bien secundado por Enrique Noisvander (que hizo de sol, de lluvia, de pájaros, etc.) dio al tema un impulso poético y una viabilidad artística que lo convirtieron en el más logrado momento de todo el espectáculo.

Juego de niños (antiguo éxito del conjunto, que en 1957 logró con este título un honrosísimo segundo puesto en el Concurso Internacional de Pantomima celebrado en Moscú) tiene una clara eficacia narrativa y hasta cierto suspenso. *Catedral gótica* fue, sencillamente, un disfrute plástico. *Desfile del circo*, demasiado obvio, abaratado en sus efectos y erróneamente ubicado como remate del programa, significó sin duda su punto más débil. Pero pantomima como *El oficinista* (por su técnica impecable), *El árbol* (por la poesía de su concepción) y *Catedral gótica* (por su logro plástico), alcanzaron para demostrar el talento mimográfico de Enrique Noisvander, las excepcionales condiciones interpretativas de Jaime Alberto Schneider, así como la indudable coherencia y sacrificada consagración de todo el equipo.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de julio de 1964: 7).

Milan Kundera, por Teatro Libre

Iniciando su décima temporada, Teatro Libre estrena esta noche en su sala del Palacio Salvo, una pieza checoslovaca *Los dueños de las llaves*, de Milan Kundera, en traducción de Yenia Dumnova y bajo la dirección de Rubén Castillo.

Milan Kundera es un joven escritor checo (tiene 35 años) que hasta ahora se había distinguido especialmente por sus libros de poemas y ensayos. En 1953 publicó *El hombre, jardín vasto* (poesía); en 1954, *El último mayo* (poesía); en 1957, *Monólogos* (prosa), y en 1960, *El arte de la novela*, que en realidad es un estudio sobre la obra del prosista checo Ladislao Vancura. En alguna ocasión, Kundera ha escrito: *"El problema se plantea con claridad: ¿Qué concepción del mundo es la adecuada al hombre y a la vida humana? ¿La mediocre o la más elevada?"*. *Los dueños de las llaves* es su primera obra de teatro, y probablemente intenta ser una ejemplificación de aquella doble interrogante.

En realidad, es una pieza en un solo acto, que tanto en el tiempo real como en el tiempo escénico, abarca exactamente una hora y media. Se desarrolla en dos planos: uno real y otro irreal, este último en base a cuatro visiones que son algo así como corporizaciones de los pensamientos de uno de los personajes. Este debe tomar una decisión, y en esos segundos planos algunas cosas que el autor teatraliza. En rigor, lo dramático de la pieza no está en realidad lisa y llana, sino en esas visiones.

Rubén Castillo explica cómo llegó la pieza a Teatro Libre. En realidad, fue Yenia Dumnova quien la trajo, entre otras piezas, con motivo de su último viaje a Europa. Sometida a la comisión de lectura de Teatro Libre, la pieza entusiasmó a todos sus miembros y fue aprobada por unanimidad. Cree Castillo que la pieza plantea un problema que preocupa mucho a los intelectuales checos: la responsabilidad del hombre frente al acontecer. La peripecia tiene lugar en 1945, cuando Checoslovaquia estaba ocupada por los nazis. Kundera no utiliza ese tema para un desarrollo dogmático. El problema del nazismo es solo algo circundante, ya que el nudo de la pieza es el compromiso del individuo frente a la realidad. Aparentemente, Kundera trata de demostrar cómo la realidad determina la forma de actuar de la gente, y también cómo un sector social (en este caso la burguesía) puede actuar inocente e inconscientemente frente a la realidad.

El autor —concluye Castillo— castiga en cierto modo a los personajes, pero también muestra en qué forma ellos son consecuentes con su propia clase.

Aparte de su contenido, la obra emplea una forma muy novedosa, en la que las visiones son particularmente teatrales. La realidad transcurre en dos ambientes de una misma casa: el comedor y el dormitorio, y por

momentos los diálogos se cruzan, o tienen una relación de imágenes y un sentido simbólico.

En la versión de Teatro Libre, la dirección es de Rubén Castillo, la escenografía y la traducción de Yenia Dumnova, la iluminación de Carlos Torres, los sonidos (muy importantes para la puesta) de Enrique Almada, el asesoramiento coreográfico de Tito Barbón. Actúan: Eduardo Freda, Raquel Azar, Marisa Montana, Mario Branda, Violeta Amoretti, Hugo Castel, Jorge Cifré, Ángel Villar, Juan J. Pardo, Carlos Bonora y Miriam Accame. Conjuntamente con el estreno de *Los dueños de las llaves*, será inaugurada en el Teatro Palacio Salvo una exposición de afiches y fotos relacionados con el teatro checo.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de julio de 1964: 10).

Con *Vestire gli ignudi* debuta el elenco italiano

Esta noche se inicia en el Solís, la actuación de *Il Teatro delle Novitá*, elenco italiano que dirige Maner Lualdi y que tiene su sede estable en el Teatro Sant'Erasmo, de Milán. Viene integrado por Lilla Brignone, Ernesto Galindri, Gianni Santuccio, Diana Totrieri, Aldo Giuffré, Liana Trouché, Laura Tavanti, Renzo Montagnini, Carlo Delmi, Roberto Mari, Roberto de Carolis, Franco Lelio, Augusto Catellano, Stelio Pilo y Micaela Dazzi.

La programación se cumplirá de acuerdo al siguiente detalle:

Viernes 24 (abono nocturno): *Vestire gli ignudi*, de Luigi Pirandello. Sábado 25 (abono vespertino): *Vestire gli ignudi,* de Pirandello. Sábado 25 (abono nocturno): *L'infidele*, de Roberto Bracco. Domingo 26 (función extraordinaria nocturna): *Vestire gli ignudi,* de Pirandello. Lunes 27 (abono nocturno): *I sogni muotono all'alba*, de Indro Montanelli. Martes 28 (abono nocturno): *La Parigina*, de Henri Bécque. Miércoles 29 (función popular): obra a designar. Jueves 30 (abono nocturno): *Inquisizione*, de Diego Fabbri. Viernes 31 (abono nocturno): *Don Pietro Caruso,* de Roberto Bracco, y *La prova decisiva*, de Mario Soldatti. Sábado 1º de agosto (abono vespertino): obra a designar. Sábado 1º de agosto (función extraordinaria nocturna, despedida de la Compañía): obra a designar. Las funciones vespertinas comienzan a las 17 horas, mientras que las nocturnas se iniciarán a las 21 y 30.

Il Teatro delle Novitá ha cumplido ya cinco temporadas en el Sant'Erasmo y es el resultado del impulso de Maner Lualdi, potente personalidad que, además de director teatral, es escritor, editor y aviador. Fue el primer piloto que atravesó el Atlántico Norte en un aparato italiano de un solo motor, hazaña que cumplió en el otoño de 1957 y que le valió un certificado de mérito de la colonia ítaloamericana de Los Ángeles. Comandante de escuadrilla en la última guerra (fue uno de los que bombardearon Gibraltar), se dedicó luego a vuelos experimentales: en 1949 estuvo en el Río de la Plata, y se cuenta que debió cruzar los Andes en ropa deportiva, debido a que las autoridades de

Chile consideraron que su aparato no estaba en condiciones de volar sobre el Aconcagua y en consecuencia le retiraron el *brevet*, por lo que debió despegar sin autorización. En la guerra de Corea fue corresponsal del *Corriere della Sera*, periódico milanés para el que también escribió sobre la guerra de Vietnam. Estuvo a punto de morir en la selva de Sumatra y voló sobre el Polo Norte, nada más que para arrojar unas flores en memoria de Amundsen.

Por lo general, *Il Teatro delle Novitá* actúa en base a dos compañías. En la temporada reciente el elenco cumplió 300 espectáculos, que fueron presenciados por más de sesenta mil espectadores. Lualdi he expresado que el propósito de quienes fundaron la compañía fue poder *"expresarse en plena libertad, sin prejuicios, sin obligaciones de engancharse al vagón cultural o político de moda"*.

"La iniciativa libre —agrega, al enumerar las dificultades que la compañía debió superar— *en el campo cultural y artístico, no encuentra fáciles apoyos, ya que en el fondo, entre nosotros, la libertad no interesa: a la mayoría le interesa servir la libertad muy particular que es indicado por la dirección de cada viento político [...]. Sin embargo, a pesar de la pobreza (que no llamaré franciscana, ya que los institutos artísticos franciscanos son riquísimos),* Il Teatro delle Novitá *ha resistido: por mérito del público, y también de algún raro amigo, pero sobre todo por mérito del público, ese mismo público que sigue siendo considerado por algunos críticos como un elemento obviable, un intruso, un rebaño al que puede instruirse por correspondencia; como si la crisis del teatro se pudiera resolver con la platea desierta o por simple decreto"*.

El nombre del conjunto se justifica por el propósito de presentar obras que representan una novedad para el público italiano. Es así que en su primera temporada (1959-1960), de cinco títulos presentados, cuatro fueron novedades absolutas: *Un verme al Ministerio,* de Dino Buzzatti; *Tre atti unici,* de Eduardo de Filippo; *Evviva la dinamite*, de Indro Montanelli; y *Prometeus*, de Elio Talarico. En 1960-1961, de seis espectáculos presentados, cinco fueron novedades absolutas, y el restante (*Il Marescalo*, de Francesco Aretino) constituyó la primera representación de la obra en este siglo. En 1961-1962, hubo seis espectáculos, que incluyeron cinco novedades. En los ocho meses de la temporada 1963-1964 han representado seis piezas de las cuales solo dos fueron novedades absolutas.

Vestire gli ignudi, es la pieza de Luigi Pirandello (1867-1936) que iniciará la temporada italiana en el Solís. Fue estrenada por la compañía de María Melato, el 14 de noviembre de 1922, en el Teatro Quirino de Roma. La crítica por lo general no ha considerado esta obra entre las más representativas de Pirandello, pero Maner Lualdi la estima como una obra originalísima, terriblemente actual y moderna en su concepción. Como es sabido, plantea el patético caso de Ersilia Drei, que después de una frustrada tentativa de suicidio, cuenta a un periodista su historia, pero diciendo solo una parte de la verdad y ocultando la otra, la que menos la favorece. Cuando el engaño se

descubre, todos creen (o simulan creer) que Ersilia ha mentido para provocar la piedad y aparecer como víctima; pero en realidad la muchacha no ha engañado para seguir viviendo, sino para morir cubierta por un vestido decoroso (la fantasía inventada) que tapará su ignominia. Despreciada por todos, vuelve a envenenarse, como único medio de demostrar cuál había sido su intención; pero esta vez muere desnuda, es decir sola con su vergüenza. *"Es la restauración verbal* —ha escrito sobre esta obra Gerardo Guerrieri— *es el naturalismo retroactivo: un dualismo implacable que conduce a Pirandello muy cerca del difícil territorio de la poesía"*.

En la versión de *Il Teatro delle Novitá*, la pieza de Pirandello será dirigida por Gianni Santuccio, con escenografía de Eugenio Guglielminetti. Actúan: Lilla Brignone en el papel protagónico, secundada por Carlo Delmi, Gianni Santuccio, Aldo Giuffre, Renzo Montagnéni, Roberta Mari y Micaela Dazzi.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de julio de 1964: 9).

Vistazo a una conciencia en crisis

Además de su explicable cuota de muertos, heridos, epidemia y destrucción, toda guerra deja siempre otra huella, que es de las más difíciles de borrar: la crisis de las conciencias. La literatura suele recogerlas, abarcando por lo general esa zona minada que media entre la acusación y la autoacusación, entre el reproche y el arrepentimiento. Algo de eso aparece en *Los dueños de las llaves*, piezas en un único y largo acto, del autor checoslovaco Milan Kundera, estrenada por Teatro Libre en el Palacio Salvo, bajo la dirección de Rubén Castillo. La obra transcurre en 1945, en la Checoslovaquia ocupada por los nazis, y plantea el caso de un excombatiente antinazi que abandona la resistencia y se introduce, mediante el cómodo expediente de una boda, en la paz contemporizadora y cobardona de un hogar de clase media. En esa tregua provisoria irrumpe intempestivamente una compañera de luchas políticas, que ha estado enamorada de él y que ahora es perseguida por la Gestapo. Obligado a elegir entre la evasión y el compromiso, entre seguir viviendo en el hipócrita, mediocre ambiente de una familia política, o matar al conserje (checo pero nazi), que quiere delatar a su amiga, el protagonista de decide por la actitud valerosa y militante. Con el indudable afán de presentar ante el espectador los conflictos que se desarrollan en la conciencia del personaje, el autor introduce cuatro visiones en las que se mezclan imágenes del pasado y del presente.

Pese a que el tema representaba sin duda una tentación para hacer dogmatismo (sobre todo si se tiene en cuenta que el autor escribe en la actual Checoslovaquia, o sea desde las tiendas del vencedor), Milan Kundera hace lo posible por limitar su drama a los vaivenes psicológicos de su atormentado e intranquilo Irdgi Néchas. Solo en parte consigue su propósito, ya

que en varios pasajes los personajes actúan de manera demasiado previsible y algunas de sus frases suenan inevitablemente a fórmulas ideológicas. Se nota, además, que esta es la obra primeriza de un escritor que viene de otros géneros: la poesía y el ensayo. Algunas metáforas poéticas, incrustadas en un ambiente realista, rechinan en el oído del espectador, y por lo menos en dos de las excesivas visiones, la dosis de trascendencia parece desmedida.

No obstante lo anotado, creo que el espectáculo arroja un saldo favorable. La obra es comprometida, pero no panfletaria; y en el trasfondo de su anécdota hay una entereza moral, una reincorporada dignidad, un válido enfrentamiento con el problema, que de todos modos sacuden al espectador, por lo menos al espectador con un mínimo de sensibilidad para el hecho político y sus repercusiones en la propia conciencia. Si la traductora y el director se hubieran atrevido a efectuar algunos cortes que estaban cantados (especialmente en las *visiones*), habría sido más visible la riqueza dramática del protagonista, el patético acomodamiento del suegro militar, la frívola inocencia de la esposa aniñada y bailarina. Fuera de toda consideración política, el plantel dramático es en sí mismo eficaz: la insistencia de la familia en apoderarse de las llaves de su presunta salvación, cuando en realidad ello solo puede contribuir a su definitiva perdición, ya que con ellos queda el más textual cuerpo del delito. Por eso el final es quizá el mejor momento de la obra. Cuando el viejo dice: *"Hemos ganado una gran batalla"*, el espectador sabe que la han perdido, y teatralmente es un hallazgo que la última imagen muestre aquellos tres rostros irresponsables, empecinadamente inocentes.

La puesta en escena ofrecía arduos problemas para Rubén Castillo, quien solo a medias pudo resolverlos. El escenario del Palacio Salvo es probablemente demasiado estrecho como para permitir que las visiones irrumpieran en el ambiente donde transcurre la peripecia real. Esa solución hubiera permitido, sin embargo, el pasaje instantáneo de lo real a lo pensado, y viceversa, o sea el ritmo casi cinematográfico que la obra está pidiendo a gritos. Admitida tal imposibilidad material, no lo quedaba a Castillo otra solución que crear un ambiente de fondo, separado del resto, para situar allí el territorio de lo pensado; pero ese cercenamiento hizo excesivamente lenta cada maniobra de cambio, cada *switch* entre lo real y lo imaginado y, en consecuencia, el acontecer dramático pareció siempre frenado, duro de ritmo.

El mejor aporte de Castillo tuvo que ver con la labor interpretativa. Mario Branda consiguió dar al protagonista la torturada estampa que el texto reclamaba, y no precisó para ello incurrir en falsos énfasis. Eduardo Freda resistió la fácil tentación de caricaturizar a su viejo militar retirado, fanático de los relojes, y lo vertió en su dimensión más humana. Marisa Montana exageró en las primeras escenas la frivolidad de su personaje, pero poco a poco se fue asentando y en los últimos tramos pareció consustanciada con la mariposeante Alena. La mejor labor fue probablemente la de Violeta Amoretti, cuya preocupada máscara trasmitió sin fallas la dolorosa abstracción de quien

tiene la cabeza y el corazón en otra parte, en otro riesgo. Con excepción de Ángel Villar y Juan J. Pardo (flojos como primer y segundo Desconocidos), el resto del elenco actuó con corrección, y solo habría que añadir una mención marginal para la convincente y breve aparición de Miriam Accame.

La traducción de Yenia Dumnova corrió en general sin mayores tropiezos, aunque cabe reprocharle la insistencia en puntuar el diálogo conyugal con ciertos "pececitos" y "perro mío", que en español suenan como increíbles y además desbaratan la tensión dramática. La escenografía también de Dumnova, sacrificó lo estético para permitir el tránsito de actores y la doble ambientación, y en ese sentido fue funcional y bien estructurada.

Pese a las objeciones e imposibilidades ya apuntadas, hay que reconocer que Teatro Libre hizo bien en presentar esta pieza que por un lado consiente el acceso a un teatro casi totalmente desconocido en nuestro medio, y por otro permite comprobar que, aun bajo los regímenes marxistas, el penoso realismo socialista (por suerte para todos) se bate en retirada.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de julio de 1964: 9).

Dos soluciones que harían posible la actuación del elenco italiano

De acuerdo a la primicia adelantada ayer por esta página, la huelga por tiempo indeterminado resuelta por la Asociación de Empleados y Obreros Municipales (ADEOM) afectó la actividad programada en las salas dependientes de la Comisión de Teatros Municipales (Sala Verdi y Teatro Solís), que debieron suspender sus espectáculos.

Por supuesto, la mayor complicación tuvo que ver con el estreno de *Vestire gli ignudi*, pieza de Luigi Pirandello anunciada para anoche como apertura de la temporada a cumplirse en el Solís por *Il Teatro delle Novitá* que dirige Maner Lualdi. Con los abonos vendidos y los integrantes de la compañía en Montevideo, la interrogante de la jornada fue qué salida podría encontrarse a la engorrosa situación creada por el conflicto gremial.

Anoche se manejaban dos posibilidades: 1. Si la huelga municipal se soluciona hoy (ADEOM se reúne a las diez de la mañana), *Vestire gli ignudi* irá esta tarde a las 17 horas (abono vespertino) y esta noche a las 21.30 (abono nocturno); 2. Si el paro continúa, la actuación de *Il Teatro delle Novitá* se cumplirá en el SODRE, a partir del domingo, iniciándose la temporada con la doble función de la pieza de Pirandello y suspendiéndose probablemente todas las funciones extraordinarias, a fin de que la compañía de Lualdi pueda terminar su temporada montevideana en la fecha programada. Aconsejamos a los interesados que recaben hoy la última y definitiva información en los teléfonos del Solís (8 35 68, 8 77 53, 9 64 88) o del SODRE (87228).

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de julio de 1964: 9).

Sergio Velitti, un artista múltiple

Hay varias razones para entrevistar a Sergio Velitti, el director italiano que pondrá en escena *Inquisizione* de Diego Fabbri, con el elenco de *Il Teatro delle Novitá*. Además de su condición de *regista*, Velitti (que es hijo de la conocida actriz Diana Torrieri, una de las primeras figuras de la compañía) es novelista, dramaturgo, poeta y periodista. Hombre joven (tiene 32 años) y simpático, pletórico de ideas y de proyectos, bienhumorado y cordial, Velitti liquida rápidamente todos los formalismos y convierte la entrevista en una alegre comprobación de afinidades.

Sergio Velitti nació en 1932 y a los 24 años irrumpió en la literatura con una novela: *Bellecapelli*, publicada por Feltrinelli y recibida elogiosamente por la crítica. Con posterioridad a ese primer éxito ha publicado otras dos obras narrativas: *Ti si vede l'altra* (editada por Lerici en 1961; hay traducción española, *La otra*, publicada por los editores españoles Plaza & Janés) e *Il ragazzo Bilbao*. En teatro lleva escritas catorce piezas, pero él considera que las más importantes son *Alessandra e la mela, Me per gli amici, Storia di Pablo* (basada en *Il compagno*, de Cesare Pavese; fue publicada por Einaudi, ha sido representada por *Il Piccolo Teatro di Milano*, servirá este año como inauguración del Teatro Nacional Checoslovaco y en 1965 será representada en París), *Il toro Fernando y Marialaó*. Además de esta última obra, Diana Torrieri ha representado en Montevideo, en anteriores visitas, otros dos monodramas de su hijo: *Grisaglia blu* y *A proposito di una signora*. Pero de toda su obra, este autor habla con particular fruición y confianza, de un largo monólogo en verso: *Albertina ritrovata,* que será próximamente publicado por la editorial Lerici.

"Creo que este presente es de la ciencia y de la poesía —dice Velitti— *de la ciencia, porque es el lenguaje que mejor se corresponde con el hombre actual; de la poesía, porque es un lenguaje eterno"*. Si se le interroga sobre su predilección por los monólogos, responde que, por una parte, cree que *"el monólogo es la forma más difícil de teatro* —y, por otra— *siendo mi madre una actriz, tuve la posibilidad de dedicárselos"*.

En varias ocasiones, Velitti ha sido asimilado a Pavese, pero él cree haber sobrepasado esa influencia. *"Para mí, ya es historia vieja"*. Por otra parte, cree que Pavese ha influido más sobre la conciencia de los jóvenes que sobre la obra literaria propiamente dicha de las nuevas promociones. *"En realidad, dentro de mi generación soy el único que lo he seguido"*.

¿Los mejores nombres del actual teatro italiano? Salvatore Capelli (el público montevideano conoce *Il diavolo Peter*), Franco Bruzzatti, Giuseppe Patroni Griffi, Carlo Terrón. ¿Narradores actuales? Vasco Pratolini, Antonio Pizzuto, Luciano Biancciardi, Carlo Cassola, Giorgio Bazzani y (él es el primero en reír de su *trovata*): ¡Alessandro Manzoni! *"Por favor, no vaya a olvidarse de este último"*. ¿Poetas? Velitti se enciende para hablar de la obra de Lorenzo Calogero, un poeta que se suicidó el año pasado, dejando una

formidable obra inédita. *"La descubrimos Roberto Lerici, Carlos Betocchi y yo. Calogero es el más grande poeta italiano de los últimos cincuenta años, el mayor después de Leopardi"*.

Otra de sus preferencias es Max Frisch: *Aprés lui le déluge*. No cree en el término vanguardia. *"Si se piensa bien, los griegos eran la vanguardia. Hoy el teatro no puede ser la vanguardia, porque su función es crítica y trata de repensar los problemas. La vanguardia más bien está en el cine y también en el periodismo"*. No le atrae Albee, pero sí Kopit, porque este último tiene ironía, y le gustan los autores teatrales que lo hacen sonreír y llorar. ¿Beckett y Ionesco? *"Dos héroes muertos en las trincheras. Fueron al asalto, pero murieron"*.

Toma muy en serio su oficio de *regista*.

"Todos pueden escribir una comedia, mala o buena. Todos pueden escribir un poema o una carta. Pero una de las cosas más difíciles del mundo, es ser un auténtico director de teatro. Ahí no hay ayuda. Solo cosas a interpretar: un texto, la personalidad de los intérpretes. ¿Cómo preparar un plato para el intelecto, usando siempre los mismos elementos pero siendo distintos los gustos de quienes van a comerlo? Crear un espectáculo teatral es como amar a una mujer: varía constantemente, pero siempre se trata de la misma mujer. La característica primera del arte teatral es la ambigüedad. En el teatro, nada es demasiado preciso; todo es posible, todo es probable, exactamente como en el amor. Por eso, el único teatro válido es el de los poetas (Shakespeare, Eliot), porque la poesía nunca es firme, siempre está cambiando".

Acerca de *Il Teatro delle Novitá,* Velitti advierte que la palabra *novitá* no debe tomarse en un sentido textual. *"Más bien quiere decir que la compañía tiene una manera nueva de encarar algunos textos. Además, no hay que olvidar que en Italia no hay teatro nuevo propiamente dicho, sino que se está actualmente en una etapa de conquista"*.

Cree que, para la compañía, la temporada en Buenos Aires representó una experiencia de ambientación. *"Fuimos por primera vez huéspedes de una casa muy gentil y nos retiramos con el deseo de volver. En lo que me es personal, Buenos Aires me pareció una ciudad sin fecha, sin calendario, sin reloj, pero eso sí, con mucha alma"*. Termino de anotar esa impresión, cuando él ya me está urgiendo: *"¿Y no me pregunta sobre Montevideo?"* Pero Velitti no necesita el acicate de la pregunta para decir: *"Mire, Montevideo me hace acordar a una muchacha sin experiencia, pero dispuesta a comprender la experiencia de todos, y también dispuesta a confortar. Creo que es una ciudad con mucho sentimiento"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de julio de 1964: 16).

Pirandello, esa cantera inagotable

Si, de acuerdo a la explicación dada por Sergio Velitti, en un reportaje publicado ayer en estas páginas, debe entenderse la palabra *novitá*, en el título de la compañía de Maner Lualdi, no en su sentido más obvio sino como expresión de una *manera nueva* de encarar los textos, de una nueva

actitud ante la literatura teatral, ya sea vieja o reciente; si tal es la acepción de esta novedad, corresponde agradecer al elenco del *Sant'Erasmo* su reivindicadora inclusión de Pirandello. Sobre todo si se piensa en las modas y prejuicios de nuestro esnobismo doméstico. Quienes se desviven por pasmarse ante el más bobo arcano de vanguardia, ante el más insignificante chirrido del Grupo de París, son también quienes hoy consideran de buen gusto estar de vuelta de Pirandello. Como existe la fundada sospecha de que nunca hicieron el viaje de ida, ayer por lo menos tuvieron la oportunidad de apreciar en mínima parte (ya que *Vestire gli ignudi* no es el mejor Pirandello) la formidable cantera que se habían salteado.

Ahora que la incomunicación es el último alarido, puede resultar útil (y para algunos, alarmante) comprobar cómo este siciliano, nacido en 1867, no precisaba meter a sus personajes en tachos de basura o enterrarles medio cuerpo, para mostrar y demostrar sus respectivas cuotas de soledad. La historia (aparentemente tan melodramática) de Ersilia Drei, la institutriz que, después de una frustrada tentativa de suicidio, cuenta a un periodista y a un escritor solo una parte de la verdad (la que aparentemente más la favorece), en un magro intento de vestir con una fantasía póstuma la desnuda vergüenza de su vida; esa historia en la que el autor (como alguna vez señalara Edgard Forti) vuelve a cumplir el proceso de difamación de aquellos personajes con los que siente afinidad, es en definitiva el escéptico registro de una onerosa soledad. Pero ¡cuánto más comunicable es esta incomunicación! Frente a la disolución que propone la vanguardia actual, me siento, como espectador, irremediablemente ajeno; frente a la que, durante tres actos, alumbra mortecinamente Pirandello con cualquiera de sus dudas ontológicas, no puedo evitar mi estremecimiento ni tengo vergüenza de sentirlo.

Acaso lo único que sucede es que Pirandello es dialéctico (¿no habrá salido Brecht de esta misma cantera?) y la dialéctica ha sido por lo general un buen apuntador de lo dramático. Más de una vez se ha señalado que, para Pirandello, lo objetivo no existe. En realidad, el mundo de sus personajes es una constante confrontación entre la apariencia y la realidad; de ahí su frecuente desarrollo de temas adulterinos, una zona en la que, por cierto, la apariencia y el disimulo son recursos casi obligatorios. Pirandello sabe, como autor dramático (como ser de carne y hueso, también lo supo en su patética experiencia personal), que aquella confrontación está siempre acechada por el ridículo. Si, por una parte, se resigna a la derrota humana de aquellos personajes que (como Ersilia Drei) son sus portavoces, por otra, no se resigna a la derrota teatral que significaría el avasallante triunfo del ridículo. Como muchas de las piezas de Pirandello, *Vestire gli ignudi* concluye con lo que el crítico italiano Mario Apollonio llamaría una *"confesión espasmódica"*, pero conviene no encandilarse ni embaucarse con la aparente facilidad de ese final. A lo largo de toda la obra, Pirandello ha jugado prodigiosamente con los matices (después de todo, no era tan

tremenda la diferencia entre *la verdad* y la historia contada por Ersilia), y es gracias a ese juego que lo más dramático, más que en el enfrentamiento de los personajes, reside en el tránsito que la protagonista cumple desde la muerte, frustrada y prestigiosa, que estaba antes del comienzo, hasta la otra muerte, inevitable y desprestigiada, que seguirá al último monólogo. Adriano Thilger ha sostenido que, para este autor, el *ser* es igual al *parecer*, pero dos de las piezas de Pirandello (que, curiosamente, son de la misma época) alcanzan para demostrar lo contrario: *Enrico IV*, cuyo protagonista evoluciona del *ser* al *parecer*, y *Vestire gli ignudi,* cuya protagonista cumple un recorrido inverso. En ambas piezas, esa transformación significa una crisis, y esa crisis (Pirandello se refirió a ello en 1920) es sencillamente teatro. Forti fue probablemente el primero en darse cuenta de que una de las principales claves del Pirandello estaba en el título de una de sus obras: *Trovarsi*. Ersilia Drei, que miente para morir y sin embargo sigue viviendo, solo consigue encontrarse a sí misma cuando decide retomar esa desvalida muerte que reivindique ante el mundo la paradójica honestidad de su mentira.

"Una de las novedades que he procurado al nuevo drama", reconocía Pirandello hace treinta años, en una conferencia pronunciada en Barcelona, *"consiste en convertir el intelecto en pasión"*. Esa conversión es la que, pese a algunos personajes débiles o borrosos (lo son en cierta manera el escritor Nota, el teniente Laspiga y hasta el cónsul Grotti), pese a algún énfasis que hoy parece excesivo, pese a ciertas demasiado obvias apelaciones a la piedad del espectador, levanta esta pieza, si no al nivel del Pirandello más profundo y removedor (quizá le falte para ello una mayor intoxicación de absoluto, para usar el feliz diagnóstico de Juan Guerrero Zamora), sí en cambio al de un teatro que fractura el aparente equilibrio del mundo y lo recompone en una solución probable, transitoria, y sobre todo (esto es lo más patético) sin garantías.

Con este primer título, *Il Teatro delle Novitá* creó un espectáculo de excelente nivel. La puesta en escena de Gianni Santuccio prescindió de una superstición que suele acompañar (y perjudicar) al teatro de Pirandello: considerar a los personajes como figuras poco carnales y algo independizadas del autor. Es la inevitable herencia de los *Sei personaggi*, que muchas veces desbarata la dimensión y la base realista de sus otras comedias. Con muy buen criterio, Santuccio afinó todo el espectáculo en un tono, y hasta en un color, de estricta realidad. Curiosamente, ese estilo se mostró como un adecuadísimo vehículo para hacer llegar a la platea la trascendente intención del autor. En el formidable y tenso segundo acto (el mejor momento de la función), con una Lilla Brignone (Ersilia) y un Gianni Santuccio (el cónsul Grotti), enfrentados como inválidas fieras, llenas de rencor y asfixiadas de culpa, los dos intérpretes ya no eran *personajes* sino *personas*. Pocas veces se habrá visto en Montevideo un caso semejante de compenetración del intérprete con el texto. El director logró ese efecto, de la Brignone y de sí

mismo, en base a un sistema de parlamentos superpuestos como solo los brinda a veces la irrefrenable impaciencia de los odios verdaderos. Hasta el repentino tuteo, no bien los examantes quedan solos en escena, aparece allí como un nuevo recurso de la animadversión, del urgente reproche.

Ellos dos son sin duda quienes alcanzan el mejor nivel de interpretación, con mayor brillo la primera actriz, cuyo papel sostiene todo el andamiaje dramático de la obra. Su actuación en el segundo acto es sencillamente memorable. En el monólogo final, que es probablemente el único pasaje donde Pirandello no logra ocultar por completo las costuras literarias, la Brignone rescató lo rescatable. En el resto del elenco, no hubo fallas. Quizá Carlo Delmi abusó un poco de sus manos siempre atrás, pero acaso haya obedecido a una directiva de Santuccio, que pudo haber querido sugerir con ese gesto la imposibilidad para restablecer el vínculo entre el exoficial de marina y la suicida frustrada. Aldo Giuffré hizo muy creíble el personaje del escritor, y sacó a flote las arduas contraescenas del segundo acto.

La escenografía de Eugenio Guglielminetti incluyó una parte superior algo estilizada, que no ensambló con el tono general del espectáculo, pero tuvo dos ventanas muy reales e impecablemente iluminadas.

Como primera muestra de un nivel artístico y una solvencia dramática, este Pirandello de *Il Teatro delle Novitá* crea una fundamentada expectativa.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de julio de 1964: 7).

L'infedele, de Bracco, por Il Teatro delle Novitá

Il Teatro delle Novitá, que dirige Maner Lualdi, presenta hoy el segundo título de su repertorio: *L' infedele*, de Roberto Bracco, bajo la dirección del propio Lualdi, escenografía de Uberto Bertacca y la actuación de Ernesto Calindri, Laura Tavanti, Renzo Montagnani, Roberto de Carolis y Micaela Dazzi.

Roberto Bracco nació en Nápoles el 10 de noviembre de 1861 y murió, en Sorrento, el 20 de abril de 1943. Después de cursar estudios secundarios en su ciudad natal, entró, a los 17 años, como aprendiz en la sección expedición de la Aduana, pero un año después ya había iniciado su carrera periodística en el *Corriere del Mattino*, que en ese entonces era dirigido por Martino Caffiero y Federico Verdinols. Cuando Caffiero pasó a al *Corriere di Napoli*, Bracco se fue con él y en el nuevo periódico obtuvo el cargo de cronista. Más adelante, sostuvo una agria polémica con Ricci de Zerbi, con el imprevisto resultado de que este lo invitó a entrar en su propio periódico, el *Piccolo*.

Fue el conocido actor Ermete Novelli quien estimuló a Bracco para que escribiera teatro. Al principio, solo escribió textos breves y humorísticos, y puede decirse que su primer título importante fue *Una donna* (1893), de intención y estilo claramente románticos, seguida un año después por *L' Infedele*, la pieza que hoy estrena el elenco italiano. No obstante, no son esas

piezas mundanas, notoriamente influidas por los comediógrafos franceses, las que construyeron la celebridad de Bracco, sino sus dramas del segundo periodo, en que siguió y sintió el impacto de Ibsen, y continuó en Italia una línea teatral en la que ya estaban inscriptos Giacosa y Butti y que fue denominado *teatro del pensiero*. En esa etapa, Bracco produce, desde el drama verista *Pietro Caruso* (probablemente el mayor de sus éxitos, ya que fue representado en París por Armando Bour, y en Italia por Ermete Novelli y por Ermete Zacconi) hasta las piezas de ideas, como *Il trionfo, Tragedia dell'anima, Il diritto di vivere, Sperdutti del buio, Maternitá, La piccola fonte,* y la que, en general, se considera su obra maestra: *Il piccolo santo*.

En su obra *Evoluzione del Teatro Contemporaneo in Italia*, el crítico Luigi Tonelli llega a sostener que todo el teatro italiano del siglo XIX estaba destinado a preparar el advenimiento de Roberto Bracco, a quien estima como el máximo valor del drama italiano contemporáneo. Silvio D'Amico es mucho más cauteloso, y eso tiene que las tesis de los dramas y el alardeado "pensamiento" de Bracco:

"se reducen a meros esquemas casi pueriles, con un modesto condimento de ciencia positiva*, a la manera de Enrico Ferri: si todavía se mantiene en pie, es gracias a la técnica del diálogo y a su construcción teatral, en que Bracco, discípulos de los franceses, revela una maestría no común entre sus contemporáneos"*.

No obstante, D'Amico reconoce que una obra como *Il piccolo santo* es el primer ensayo europeo de lo que solo quince años después se llamó en Francia el *teatro del silencio*. *"En esta obra, Bracco resulta precursor, no solo de Jean-Jacques Bernard, sino también de Freud, al llevar a la escena el drama de la subconsciencia"*. Attilio Dabini, por su parte, sostiene que

"Bracco representa en el teatro italiano una etapa sucesiva a la de Giacosa; en efecto, mientras este pasa del romanticismo ya decadente y de evocación medieval al paturalismo o verismo burgués, Bracco pasa del realismo al psicologismo y al teatro de ideas [...]. Acaso por esto, Bracco pareció en su época el más europeo de los dramaturgos italianos; y fue, si exceptuamos a D' Annunzio, el que más difusión alcanzó en el extranjero".

El propio Bracco se encargó de sintetizar en una frase su concepto de lo teatral: *"El drama debe ser capaz de expresar las más profundas y ocultas vibraciones del alma"*.

Cuando Bracco tenía más de sesenta años fue electo diputado en base a una violenta campaña antifascista pero, tres años más tarde, fue expulsado de la Cámara debido al vigor con que siempre defendió sus ideas. Siempre militó en el antifascismo, y ello no solo hizo que fuera objeto de tenaces persecuciones, sino que, además, le significó la prohibición para publicar sus libros y aun para la representación de sus dramas. Se había casado muy tarde y no tuvo hijos. Cuando murió, estaba en la más absoluta pobreza.

La obra de Bracco que hoy presenta *Il Teatro delle Novitá* forma parte (si se tiene en cuenta la división que propone Guido Ruberti) de las

comedias irónico-sentimentales, entre las que también cabe incluir: *La fine dell'amore, Il frutto acerbo,* y otras. Fue representada por primera vez el 22 de mayo de 1894, en el teatro Sannazaro, de Nápoles, por la compañía Beltramo-Della Guardia, y obtuvo el primer premio en el Concurso Dramático Nacional. Cuando el elenco de Maner Lualdo la repuso en su más reciente temporada, hacía veinte años que esta pieza no se representaba en Italia. En realidad, se trata de una *pochade*, en la que Bracco juega con el tema de la infidelidad conyugal, pero se detiene cautamente en los umbrales del adulterio. Más que la situación en sí, lo mejor de la pieza es la habilidad de su diálogo que, en cierto modo, justifica la opinión de Benedetto Croce sobre el teatro ligero de Bracco: *"Hay en él una vena de humorismo juguetón y mundano, que disuelve las situaciones tensas y los contrastes de la vida real, volatilizándolos en la burla"*.

Al tratar el tema del marido que asciende a la categoría de amante de su propia esposa, Bracco se convierte en un precursor del vanguardista inglés Harold Pinter, que, en su reciente pieza *El amante*, usa el mismo recurso.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de julio de 1964: 7).

I sogni muoiono all'alba, dos actos de Indro Montanelli

Como tercer título de su temporada, *Il Teatro delle Novitá*, presenta esta noche en el Solís, bajo la dirección de Maner Lualdi, una pieza de Indro Montanelli: *I sogni muoiono all'alba*, que en 1961 fuera estrenada en Milán por esta misma compañía.

A la edad de 54 años, Indro Montanelli tiene hoy amplio prestigio como periodista (enviado especial del *Corriere della Sera*), autor de *best seller* (*La storia di Roma, La sotria del Graci, Incontri*), y, a partir de 1957 como autor dramático. En este último rubro, ha escrito: *Resisté* (1957), en un acto; *Evviva la dinamite* (1960), tres actos; *I sogni muoiono all'alba* (1961), dos actos; y *Kibbutz* (1962), tres actos. Todas estas obras fueron estrenadas en el teatro Sant'Erasmo, de Milán, por *Il Teatro delle Novitá. I sogni muoiono all'alba* fue representada noventa veces en Milán, siempre con salas repletas.

El propio Montanelli se ha encargado de presentar su obra en estos términos:

"I sogni muoiono all'alba *es el fruto de una experiencia personal. En octubre de 1956 me encontraba en Budapest, cuando estalló la insurrección. La vi nacer en los círculos intelectuales que frecuentaba. La vi estallar. Estuve en medio de la multitud de obreros y estudiantes que derribaron la inmensa estatua de Stalin, en cuya base Khrushchev ha pronunciado últimamente una exhortación dirigida no tanto contra los chinos como contra todo el sistema comunista y que otorga plena razón a los insurrectos de ocho años atrás. He conocido personalmente a todos los protagonistas de aquellos dramáticos sucesos, desde Nagy hasta Maleter*

y Kadar. He asistido a la lucha que durante siete días y siete noches se desarrolló en las calles de la ciudad contra los tanques soviéticos. Cuando salí de aquel infierno, el doce de noviembre, escribí cinco largos artículos para el Corriere della Sera*, no tanto para narrar los episodios que había presenciado como para dar de ellos la interpretación que me parecía justa y objetiva. Dije que no se trataba de una contrarrevolución sino de un cisma dentro de la «iglesia comunista». Eran los jóvenes, que se habían rebelado contra el satrapismo de los viejos dirigentes stalinistas, pero siempre en nombre de una ideología socialista, que de todos modos quedaría asegurada aunque aquellos perdieran la batalla. Dije asimismo que Kadar no era un traidor, sino un hombre que había tratado se salvarse, reconociendo a tiempo el carácter inevitable de la represión y poniéndose al servicio de esta, pero solo para limitar los daños, y reanudar, con distintos métodos, el proceso de destalinización. Luego los hechos me dieron la razón, pero en aquel entonces nadie quiso escucharme. Y sobre todo ninguno supo explotar la crisis, desde entonces definitiva e incurable, que comenzaba en la conciencia comunista".*

"Fue en ese instante —continúa Montanelli— *que decidí llevar al teatro aquel episodio, aunque no para desarrollar un debate ideológico, que en esa escena solo sirve para confundir al espectador. Tampoco pretendí afrontar directamente los hechos, convocando a los protagonistas. Las llamadas «tragedias históricas» siempre me han hecho reír, y nunca he podido creer en los Robespierre y los Danton que se mueven en un escenario. Mi intención no era reconstruir la insurrección húngara, sino indagar y estudiar los reflejos que la misma había provocado en el ánimo de los occidentales, comunistas y anticomunistas. Ello explica por qué, en este drama húngaro, los húngaros están ausentes, con excepción de las dos mujeres que, con respecto a la política, parecen completamente ausentes, y que siguen siendo solo mujeres. El conflicto se desarrolla entre cinco periodistas italianos (que también podrían ser americanos) enfrentados a aquellos sucesos, que en cada uno provocan reacciones distintas pero igualmente profundas. Pero ni siquiera ellos discuten sobre política o, si discuten, lo hacen marginalmente. Y al final descubriremos que sus ideas están condicionadas por las respectivas experiencias humanas, y que sobre aquellas prevalecen los sentimientos. La peripecia sigue una rigurosa unidad de tiempo, de lugar y de acción. Comienza a las cinco y concluye a las siete de la mañana del 4 de noviembre, o sea que está comprendida en las dos horas que van desde el trágico anuncio de que los rusos han detenido a los enviados húngaros hasta la llegada de los tanques de Budapest. La acción se desarrolla siempre en la pieza del hotel donde los cinco periodistas están encerrados. Ni siquiera estos personajes provienen de la fantasía; los he tomado de la realidad y me he limitado a trasladar a la acción dramática sus actitudes y pensamientos. Al público y a la crítica corresponde decir si lo he conseguido o no. Puedo afirmar con algo de orgullo que, si bien desde la insurrección húngara han transcurrido ocho años llenos de acontecimientos, no tengo correcciones ni retoques que hacer a la interpretación de la misma que entonces expuse. Los hechos la han confirmado. Tal vez aquel levantamiento esté hoy algo lejano en el tiempo y, para los americanos, también en el espacio. Sin embargo, si no se comprende aquella*

crisis, no podrá comprenderse ninguna de las otras crisis que atraviesan el mundo comunista. Ideológicamente, este no se ha repuesto nunca de aquel golpe. De ahí que yo piense que este drama no ha perdido nada de su actualidad. Más bien estoy convencido de que la ha adquirido".

En la versión de *Il Teatro delle Novitá*, la puesta en escena es de Maner Lualdi, con escenografías de Umberto Bertacca. Actúan Diana Torrieri, Laura Tavanti, Aldo Giuffré, Ernesto Calindri, Renzo Montagnani, Filippi Scenzo y Carlo Delmi.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de julio de 1964: 9).

Desde el Boulevard hasta Budapest

El teatro de Roberto Bracco, nombre infaltable en cualquier repertorio italiano de hace tres o cuatro décadas, fue tan permeable a diversas influencias (el pintoresquismo de su Nápoles natal, la *pochade* francesa, el drama ibseniano) que las mismas fueron marcando las sucesivas etapas de su extensa producción. La comedia en tres actos, *L'infidele* que *Il Teatro delle Novitá* presentará el lunes como su segundo espectáculo, forma parte de su etapa de boulevard. Un segundo título, *Don Pietro Caruso*, que figura en el programa anunciado para esta noche, informará sobre el lado verista del mismo dramaturgo.

Como es obligatorio para ese tipo de comedias, el adulterio figura en el planteo de *L'infidele*. Pero Bracco tuvo ya que no la osadía, por lo menos la humorada de no consumarlo, de detenerse en los umbrales del engaño conyugal. Como lo vendría a hacer Pinter setenta años después, en esta comedia finisecular el marido asciende a la categoría de amante a su propia esposa. La linda condesa Clara Sangiorgi, casada con un hombre bastante mayor, juega a ser seducida, atreviéndose incluso a probar su honestidad en casa de un soltero, Gino Ricciardi, alguien que compone versos impetuosos pero que en los instantes decisivos carece de arremetida. Como el marido comete la imprudencia de sorprender a ambos en esa zona especialmente comprometedora, y hasta deja entrever una elegante sospecha, la honestísima Clara (que, contra toda sabiduría refranera, se preocupa más de serlo que de parecerlo) castiga al marido con dos meses y tres días de abstinencia, y luego, como penitencia adicional, decide traicionarlo. No obstante, como no halla ningún candidato que supere a su marido, decide que este será su amante. En esta comedia desprovista del clásico cornudo la cuota de ridículo recae en el posible amante y en cambio el marido pasa a ser el gran reivindicado. Al cabo de los tres actos no pasa virtualmente nada, pero Bracco se las arregla para divertir con un diálogo ingenioso, por supuesto liviano, y hábilmente dispuesto para que los intérpretes enriquezcan los silencios con invenciones de su propia cosecha o de la cosecha del director. Así y todo, el único acto que funciona a la perfección es el segundo, ya que en buena mitad del primero, y en casi todo el acto

final, la filigrana de paradojas tiene tan magra base que en el espectador solo queda el recuerdo de un brillo meramente coloquial.

La puesta en escena de Maner Lualdi tuvo muy en cuenta la influencia sufrida por Bracco, y para esta flor francesa de un invernáculo napolitano eligió un estilo casi vodevilesco, a tal punto que algunos pasajes del segundo acto parecieron extraídos de Feydeau. Ayudado por la excelente escenografía de Uberto Bertacca, que cumplió la proeza de introducir en un todo armónico la agresiva cursilería inmueble de fin de siglo, Lualdi usó todos los recursos lícitos para crear un clima: medallones alegremente proyectados, música de Verdi, de Offenbach, de Tchaicovsky, de Ponchielli. En su primera muestra como director, Lualdi no pareció excepcionalmente inventivo o creador, pero sí artesano hábil y sensible, que afinó los efectos y acaso solo erró al permitir cierta libérrima gesticulación, visible sobre todo en Ernesto Calindri.

De los tres intérpretes principales, el mejor fue Renzo Mantagnani (en Pirandello había estado algo opaco como periodista) que compuso su Gino Ricciardi en una línea y con una estampa que traía continuamente el recuerdo de Renato Rasel. Mantagnani pareció un auténtico comediante, de esos que a veces, con un gesto casi imperceptible o un breve alzamiento de cejas, hacen estallar las risas en la platea. Ernesto Calindri tuvo la presencia y el oficio necesario como para hacer creíble su papel de celoso contenido, pero a veces exageró los gestos y no fue lo bastante encantador como para justificar la rendición final de su espléndida mujer. Laura Tavanti aportó su belleza, que es de primer orden y con eso y ganó la mitad de la partida; sin embargo, como comediante le faltó un poco de osadía, de astucia, de calor, de esa misma coquetería que el texto constantemente le propone. Tal como está, su trabajo pareció solvente (y sobre todo muy agradable de mirar) pero excesivamente sobrio.

El tercer título, estrenado ayer, de *Il Teatro delle Novitá*, fue una obra del conocido periodista Indro Montanelli: *I sogni muoiono all'alba*, también con puesta en escena de Maner Lualdi y escenografía de Uberto Bertacca. La pieza se inscribe en ese tipo de teatro testimonial que no funda su eficacia exclusivamente en el planteo dramático, sino en el hecho histórico que lo respalda. Es fácil decir que *El diario de Ana Frank* o *The Miracle Worker* perderían buena parte de su impacto en el espectador, si este no supiera que la ficción escénica lleva el aval de la realidad. Pero lo cierto es que al espectador llegan simultáneamente la imagen teatral y el recuerdo histórico, y resulta imposible adjudicar una impresión independiente para cada zona.

Claro que este doble estímulo (literatura teatral, testimonio) es solo parcialmente válido en el caso de *I sogni muoiono all'alba,* ya que, aunque el trasfondo histórico (la insurrección antistalinista ocurrida en Hungría en octubre de 1956) esté siempre presente, no es allí donde tiene lugar el enfrentamiento dramático. Con excepción de dos mujeres, madre e hija, que solo al final se arrancan de sus sueños y enfrentan la realidad, todos

los otros personajes son periodistas italianos que ventilan entre ellos sus diferencias, sus ingenuidades, sus confianzas, sus rencores. Montanelli ha reconocido explícitamente (ayer se publicó en estas páginas una traducción de las declaraciones del autor) que su intención fue demostrar que las ideas políticas de los hombres están frecuentemente condicionadas por sus respectivas experiencias personales.

No obstante esos antecedentes e intenciones, la obra debe ser juzgada como teatro, ya que es en ese carácter que afronta el juicio del público. Pues bien, como teatro, hay que reconocer que la obra no siempre conjuga eficazmente sus arduos y variados cometidos. Es tan importante lo que pasa (y no pasa) afuera, que el magro discurrir de cinco periodistas italianos encerrados en una habitación, en algunos pasajes se vuelve poco interesante y hasta desprovisto de sentido y credibilidad. La obra padece las desventajas de toda encerrona dramática, recurso que, a partir de *Huis clos*, ha venido reiterándose (sin mejorarse) en el teatro de estos últimos años.

Esto no impide que los personajes digan cosas interesantes (el más cínico y viejo de los periodistas sintetiza de este modo su actitud profesional: *"las noticias primero se trasmiten, después se buscan"*; otro confiesa no poder explicarse cómo, en los planteamientos políticos, pueden ir tan juntos lo generoso y lo feroz), o se originen situaciones absurdamente cómicas (por ejemplo: el viejo Gianni apabullado porque ya no es capaz de distinguir un cañón 88 de otro 65), o el espectador se siente inclinado a compartir un lugar común tan auspicioso como el que pronuncia el experimentado Andrea: *"No me siento dispuesto a condenar a nadie"*. Pero esos son detalles sueltos, piezas aisladas que no llegan a integrarse en un creciente conflicto dramático. En varias ocasiones, la pieza parece a punto de concluir, y sin embargo sigue; ese ritmo vacilante revela una inseguridad en el autor, que en algunos pasajes no sabe qué hacer con el episodio que (según sus declaraciones) él mismo ha vivido. Acaso esa indecisión se deba a que cuando la realidad es en sí misma drama, el artista puede sentirse inhibido, frustrado, en su propósito de convertirla en otro drama que lleve el signo de su invención, de su poder creador. La mayor virtud que tiene la pieza es en realidad de un valor extradramático: me refiero a la honestidad que demuestra Montanelli (cuyas simpatías evidentemente están con los insurrectos) en el tratamiento de aquellos personajes ubicados en las antípodas de su propia posición política. Afortunadamente para el nivel artístico y humano de la obra, el comunista Alberto no es un monstruo sino un ser que vacila, sobrelleva sus problemas, arrastra un pasado ingrato y es capaz de arriesgar su seguridad personal para salvar algún colega. En una actitud que el viejo Pirandello parece haber enseñado a la mayoría de los dramaturgos italianos, Montanelli demuestra saber que nadie es del todo ángel ni del todo demonio. Curiosamente, es a ese prurito intelectual que la pieza debe sus mejores momentos; es gracias a ese recorrido por la conciencia que el diálogo rescata su parcial interés, su poder comunicante.

Maner Lualdi manejó ese texto con un cuidado extremo, que a veces lo llevó a emplear una contraproducente parsimonia. A lo largo de los dos tiempos del espectáculo, fue patente su propósito (casi diría su obsesión), de no traicionar las intenciones de Montanelli. Ese respeto fue, paradójicamente, un freno para el ritmo escénico. En los diez minutos, por ejemplo, que preceden al vencimiento del ultimátum, la lentitud fue tan patente que cada minuto debe haber durado tres. En la labor de los intérpretes, Lualdi logró mejores resultados. Tanto Filippo Scelzo (estupendo en su retrato del viejo Gianni) como Renzo Montagnani (que hizo muy creíble uno de los personajes más débiles de la obra) como Ernesto Calindri (que aquí sí se reveló como un actor de fuste) Diana Torrieri, en intervención breve pero importante, sacó buen partido de la grave morosidad a que la autorizaba el acento extranjero de su personaje, Carlo Delmi cumplió el mejor de sus trabajos, por cierto muy por encima de su actuación en Pirandello. Aldo Giuffré tuvo una estampa demasiado estática e impecable, que en cierto modo contradijo las vicisitudes temperamentales que pormenorizaban sus palabras. El papel de Laura Tavanti es el más flojo de la obra, y la actriz poco pudo hacer para reivindicarlo. La escenografía de Uberto Bertacca, con un interior que acentuó la sensación de enclaustramiento, y un exterior que permitió vislumbrar la tensión de la calle, sirvió para dar perfectamente las dos dimensiones de la pieza y para apuntalar las intenciones del autor.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de julio de 1964: 9).

Don Pietro Caruso, de Bracco, y *La prova decisiva*, de Soldati

Para su cuarto programa, *Il Teatro delle Novitá* ha elegido dos obras en un acto: *Don Pietro Caruso,* de Roberto Bracco, y *La prova decisiva,* de Mario Soldati.

Sobre la figura de Bracco y su importancia en el teatro italiano, ya ha aparecido una nota en estas páginas (ver *La Mañana*, lunes 27)[23] con motivo del estreno de *L' infidele*, y hoy mismo se publica la crítica sobre ese espectáculo. *Don Pietro Caruso* es probablemente la más conocida de las piezas de este autor napolitano (nació el 10 de noviembre de 1861 y murió el 20 de abril de 1943). En París, fue representada por Armando Bour, y en Italia por los dos Ermete: Novelli y Zacconi. Fue estrenada en el Teatro Sannazaro, de Nápoles, en noviembre de 1895, por la compañía de Ermete Novelli. El protagonista de esta pieza en un acto es un viejo y viudo napolitano devastado por el vino, el juego y su capacidad de engañarse a sí mismo. La gran fortuna de su miserable existencia es la honestidad de su linda hija Margarita, a quien guarda bajo llave. Pero la muchacha, trastornada por el tedio y el enclaustramiento,

23 Véase "L' infidele, de Bracco, por Il Teatro delle Novitá".

consigue una doble llave para hacer entrar a un seductor: Fabrizio Fabrizil, un conde con ambiciones políticas, que a veces encarga a Don Pietro algunas labores electoreras. Cuando el viejo se entera de que la honestidad de su hija yace en el pretérito imperfecto; además, que el conde está dispuesto a ser su protector pero no su marido y, por último, que Margarita acepta esa solución, Don Pietro comprende su fracaso como padre, admite su culpa y abandona la escena con un revólver en el bolsillo. La crítica italiana Elena Ceva Valla ha escrito que este drama, *"que con sobriedad y simplicidad de medios expresivos, ilumina y concluye, en un lapso de pocas horas, la tragedia de un alma, representa uno de los más notables aciertos de Bracco"*.

En cuanto a Mario Soldati (autor de *La prova decisiva* que también tiene otro título: *Il Maestro*), nació en Torino, el 17 de noviembre de 1906. Es escritor, director, libretista cinematográfico, crítico de arte. Se ha destacado especialmente como narrador. Realizó sus primeros estudios en Torino; desde 1929 a 1931 estudió en la Universidad de Columbia, Nueva York, en usufructo de una beca. Nunca regresó a los Estados Unidos, pese a que en 1935 publicó un libro (*América primo amore*) sobre su experiencia norteamericana, que ha alcanzado varias ediciones. Como narrador, sus principales títulos son: *A cena col Commendatore, Le lettere da Capri* (obra con la que obtuvo el Premio Strega en 1954), *La confessione, Il vero Silvestri, La messa dei Villeggianti.* Entre sus filmes más destacados figuran: *Piccolo mondo antico, Trágica notte* (basado en una novela de Delfino Cinelli), *La tráppola, Le miserie del Signor Travet* (basado en una novela de Vittorio Bersezio), *La provinciale* (sobre un relato de Alberto Moravia). En televisión dirigió un programa con un título que no puede llamarse sintético: *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini*.

Soldati nunca había escrito teatro y fue precisamente Maner Lualdi quien le dio el impulso necesario y consiguió que escribiera *La prova decisiva*. Representada en 1955, la obra participó, con otras catorce comedias en un acto, en un concurso organizado por *Il Teatro delle Novitá*, al término del cual el público eligió sus títulos preferidos. En esa competencia, *La prova decisiva* finalizó segunda, habiendo resultado vencedora una obra de Marotta. La comedia de Soldati presenta el caso de Gino, un director de cine, que pretende obtener la prueba decisiva sobre la infidelidad de Úrsula, una actriz de la que esta enamorado; pero en la vida real, Úrsula es una actriz tan eficiente, que cuesta un triunfo obtener la prueba tan ansiosamente buscada.

En *Don Pietro Caruso*, la puesta en escena es de Maner Lualdi y la escenografía, de Eugenio Guglielminetti. Actúan Gianni Santuccio, Liana Trouché y Aldo Giuffré. En *La prova decisiva*, la puesta en escena es de Ernesto Calindri, la escenografía, de Uberto Bertacca, y actúan: Ernesto Calindri, Renzo Montagnani y Laura Tavanti.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de julio de 1964: 9).

La Parigina, de Henry Becque por Il Teatro delle Novitá

El único autor no italiano que *Il Teatro delle Novitá* ha incluido en el repertorio de su gira, ya es conocido del público montevideano. *La Parigina*, o sea *La Parisienne*, de Henry Becque, fue estrenada en Montevideo en versión española de Carmen Ávila y bajo la dirección de Antonio Larreta, por la compañía Ávila-Martínez Mieres, el 21 de enero de este año en el Teatro Circular.

Henry Becque nació en París el 28 de abril de 1837 y murió, también en París, el 12 de abril de 1800. Tuvo que luchar denodadamente para imponer su nombre. Décimo hijo de un matrimonio de escasos recursos fue un fracaso como estudiante y también inicialmente como dramaturgo. Un vodevil y dos dramas (titulados *Michel Pauper* y *L' enlevement*), que escribió en sus comienzos, fueron tan menospreciados por la crítica que como venganza decidió hacerse cronista teatral, proyecto que llevó a cabo en el diario *Le peuple*. No obstante, si bien la crítica había castigado su *Michel Pauper*, probablemente debido a su clara intención progresista, el público ya en ese entonces le brindó su apoyo. Volvió al teatro con dos comedias en un acto: *La Navette* (1878) y *Les Honnetes Femmes* (1880). En 1862 estrena *Les corbeaux*, que le reportó su primer éxito rotundo y, mediante la intervención de Victorien Sardou y Alejandro Dumas, el acceso a la Comédie Française. Su obra mayor es, de todos modos, *La Parisienne*, en cuya elaboración trabajó tres años y que fue estrenada en 1885.

La protagonista es una adúltera y ese detalle era en 1885 algo más escandaloso que en 1964; de ahí que el estreno de la pieza provocara algunas reacciones de violento puritanismo, bastante explicable si se tiene en cuenta que Becque arremetía, en un tono tremendamente satírico, contra la hipocresía de una sociedad en la que estaba inscripto. La frívola, acaudalada y calculadora protagonista, conduce su vida erótica con una temible destreza, sin comprometer demasiado su corazón y esquivando con formidable habilidad esos riesgosos escollos también llamados prejuicios sociales.

En el planteo de Becque va implícita una divertida ferocidad. El solo hecho de que la normalidad de la comedia sea el *ménage à trois* (todo se complica cuando aparece una amante número dos), demuestra cómo afilaban sus uñas los humoristas finiseculares. Aunque la obra llega a tener profundidad es evidente que en ella hay situaciones que son verdaderos hallazgos dramáticos.

En la versión de *Il Teatro delle Novitá*, la puesta en escena es de Gianni Santuccio y la escenografía de Eugenio Guglielminetti. El papel protagónico será desempeñado por Lilla Brignone, secundada por Liana Trouché, Gianni Santuccio, Ernesto Calindri y Carlo Delmi.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de julio de 1964: 8).

Cuando el triángulo se vuelve cuadrilátero

Es evidente que la inclusión de Henry Becque, único autor no italiano en el repertorio para América Latina de *Il Teatro delle Novitá*, ha obedecido a la tentación de proponer un cotejo entre *La Parigina* (*La Parisienne*) y *L' infedele*, de Roberto Bracco, o sea entre el típico enredo extraconyugal del teatro burgués (claro que divertida y ferozmente aprovechado por un autor progresista, para desprestigiar una estructura social en la que evidentemente no creía ni confiaba) y ese mismo tema, aliviado por el pintoresco enfoque de un napolitano.

Ese útil cotejo permite comprobar que, mientras Bracco (por lo menos en su etapa de teatro *ligero*) disfrutaba con el juego de las apariencias, heredado de la *pochade*, Henry Becque prefería en cambio un tono certeramente satírico para arremeter contra la hipocresía de una sociedad que aparentemente lo tenía harto. En algunos pasajes, la obra parece pensada como un desquite intelectual, y si Becque tardó tres años en escribir esta pieza, hoy puede conjeturarse que la demora acaso se haya debido a la distribución estratégica de los efectos empleados, a la minuciosidad con que están diseñados ciertos síntomas de clase, a la carga social hábilmente disminuida bajo las líneas de un diálogo aparentemente frívolo. Hoy también puede reconocerse que Becque hizo bien en pormenorizar su odio con tanto amor, ya que es ese resentimiento lo que constituye la fuerza secreta, gracias a la cual *La Parisienne* ha ingresado con pleno derecho en los repertorios del teatro sobreviviente.

Como ya lo saben todos los espectadores montevideanos que vieron, a comienzos de este año, la dignísima versión dirigida por Antonio Larreta y protagonizada por Carmen Ávila, la parisién del título es una mujer casada, inteligente, frívola y calculadora, que conduce su vida amorosa con una habilidad tal, que nunca compromete demasiado su corazón ni deja que los prejuicios y/o malos humores de su marido y/o amante, la aparten de la ruta que ella, consciente y fríamente, se ha trazado.

Curiosamente, la protagonista de Becque hace virtualmente lo contrario que la de Bracco. En tanto que esta llega a tratar a su marido como a un amante, la implacable y escurridiza Clotilde creada por Becque trata a su amante como si fuera un marido. Ese es, precisamente, el más eficaz recurso teatral del autor francés, recurso que ya aparece en la primera e impagable escena, con Clotilde y su amante Lafont discutiendo en un estilo copiosamente conyugal; la posterior entrada de Du Mesnil, el marido, es entonces de una infalible eficacia. En realidad, Becque maneja de tal modo los hilos de su comedia, que el espectador se acostumbra insensiblemente a que el equilibrio hogareño de los Du Mesnil se base en la existencia de un obligatorio *ménage à trois*. El triángulo amoroso tradicional se convierte pronto en un cuadrilátero, pero es evidente que la decidida Clotilde tiene suficientes aptitudes como para transformarlo con urgencia en un polígono

irregular de imprevisible número de lados. El socialista finisecular que había en Becque aflora constantemente en el diálogo, que siempre es ágil, bien armado, inteligente. Clotilde llega a decir: *"soy una buena reaccionaria [...] quiero el orden"* y ante el amante liberal que le reprocha su tozudez política, ella agrega: *"Demócrata, bah: hoy todos los partidos son demócratas"*. Incluso en el tácito chantaje que, con aprendida prudencia, le hace a Clotilde su mucama (la ley de la oferta y la demanda funciona aquí en base a un intercambio de discreciones: la servidora cierra los ojos frente a las aventuras de su señora, y esta le otorga permiso para que salga con un improbable hermano) hay una clara connotación social.

Con esta comedia, estupendamente armada e ingeniosamente escrita, Gianni Santuccio consiguió uno de los mejores espectáculos (si no el mejor) de *Il Teatro delle Novitá*. Santuccio descartó la manera vodevilesca en que sin duda la obra puede ser vertida, pero también descartó una tentación más peligrosa: permitir que el reproche social del autor invadiera la actitud externa de los personajes. La primera posibilidad hubiera tenido probablemente más brillo fácil, pero también habría frivolizado inconvenientemente el afán de Becque. La segunda hubiera tal vez sacado un partido más tenebroso de ese mismo afán, pero en cambio habría desbaratado la credibilidad dramática de la pieza, ya que justamente lo más tenebroso en la actitud de Clotilde es su pericia para disimular su porción diabólica. Santuccio, que en Pirandello ya había demostrado su inclinación al realismo, volvió a transitar esa zona, y el resultado del espectáculo demostró a las claras el acierto de su elección. Es probable que haya *italianizado* con exceso la psicología de algunos personajes (en especial la del marido, que él mismo se encargó de representar), pero ello dio a la puesta un dinamismo temperamental que compensó con creces la ausencia de otros chisporroteos, brillos y velocidades. Gracias a esa concepción, la versión no falló en ninguno de sus efectos; por el contrario, apuntaló la intención de Becque con otros propósitos, bastante afines, de parte del director.

Como trabajo de intérpretes fue quizá el más equilibrado (parejo en un alto nivel) ofrecido hasta ahora por la compañía. Con la única excepción de Carlo Delmi, que evidentemente mediocrizó más de lo conveniente su retrato de Simpson (Liana Trouché, de excelente voz, hace un papelito tan insignificante que es imposible pronunciar un juicio) el elenco actuó con estupenda solvencia. Lilla Brignone dio inmejorablemente la compleja dimensión de su personaje, depurándolo de continuo con un movimiento de los guantes a modo de señal indicadora de sus cambios de ánimo. A veces una simple y brevísima respuesta (como cuando el amante reconciliado dice: *"Eres extraordinaria"*, y ella responde: *"Lo sé"*), bastó para dar la medida de su extraordinaria calidad de actriz. A su lado, Ernesto Calindri (como amante casi institucionalizado) y Gianni Santuccio (como marido gloriosamente coronado y, a la vez, como pionero de la confianza) fueron *partenaires* ideales

de aquel notable trabajo. Calindri encontró siempre nuevos matices para sus frases recurrentes, para sus celos de cómica impostación conyugal, para el inacabable vaivén de sus salidas y entradas. Santuccio, por su parte, metió su personaje en una inocencia tan bonachona, en una tan acendrada vocación para la cornamenta, que convirtió a su personaje-víctima en el más simpático del armónico trío. La escenografía de Eugenio Guglielminetti, linda de ver, minuciosa, puntillista (dio la impresión de que allí no faltaba nada), fue casi lo contrario de la que Uberto Bertacca concibió para *L' infedele*, pero corresponde exactamente al espíritu de la puesta de Santuccio.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de julio de 1964: 8).

Inquisizione de Diego Fabbri

Como último título de su temporada, *Il Teatro delle Novitá* que dirige Maner Lualdi, presentará hoy en el Solís un drama en tres actos de Diego Fabbri: *Inquisizione*, con puesta en escena de Sergio Velitti y escenografía de Eugenio Guglielminetti.

Diego Fabbri nació en Forli, el 2 de julio de 1911. Estudió Derecho en la Universidad de Bologna, y entre 1940 y 1950 fue Secretario General del Centro Católico de Cine. Aparte de su actividad como dramaturgo, ha ejercido el periodismo y ha creado libretos cinematográficos. Entre 1928 y 1937 escribió una serie de comedias que fueron puntualmente estrenadas por diversos conjuntos de aficionados. Entre ellas: *I fiore del dolore, Ritorno, I loro peccati, I fanciulli sconesciuto, Il nodo, Ricordo, Rifiorirá la terra, Miraggi.* La primera de sus piezas que accedió a un repertorio profesional fue *Orbite*, estrenada en 1941 en el Teatro Quirino, de Roma. Al año siguiente estrenó *Paludi*, pieza que le valió los primeros elogios de la crítica. En los años de preguerra y de guerra, estrenó *Il prato* y *La librería del sole*, pero su periodo más fructífero advino con la paz. En 1950 estrenó *Inquisizione* y *Rancore* (drama polémico en que Fabbri plantea el problema de la dictadura espiritual), a las que siguieron *Il seduttore* (1951), hace algunos años representada en el Solís por Giorgio Albertazzi y luego también por la Comedia Nacional, *Processo di famiglia* (1953), *Processo a Gesú* (1955) también estrenada en Montevideo, *La bugiarda* (1956), *Veglia d'armi* (1956), *I demoni* (1957), *Figli d'Arte* (1959). Ha escrito además obras de radioteatro y ha adaptado novelas de Dostoievsky y de François Mauriac. En un ensayo que despertó tremenda controversia, *Cristo tradito*, se mostró partidario de un encuentro entre cristianos y marxistas. Como libretista o colibretista cinematográfico ha colaborado en un crecido número de filmes: *La porta dil celo* (dir. por De Sica), *Un giorno nella vita* (dir. por Blasetti), *Il testimoni* (dir. por Pietro Germi), *Daniele Cortis* (dir. por Mario Soldati), *Fabiola* (dir. por Blasetti), *Il mondo le condenna* (dir. por Gianni Franciolini), *La passeggiata* (dir. por Renato Rascel), *Il seduttore* (adaptación de su comedia homónima dir. por

Franco Rossi), *L'alegro squadrine* (dir. por Paolo Moffa), *La principessa delle Canarie* (dir. también por Moffa), etc.

Filippo M. de Sanctis considera a Fabbri, después de Ugo Betti, como el representante más calificado del teatro contemporáneo italiano de inspiración católica: *"Su naturaleza no precisamente conformista, particularmente en algunos momentos y ocasiones, lo ha llevado, por ejemplo, a oponerse al fascismo y a aproximarse al movimiento de los llamados católicos comunistas"*. Otro crítico, Giovanni Cantieri Mora, tras de analizar los últimos dramas de Fabbri, cree que este:

"al hablarnos de esos hombres convertidos en la fe casi a pesar suyo, que rezan sin saber por qué, por rutina o porque ven que otros lo hacen, y que se aprovechan a pesar de ello de las ventajas de la gracia, encierran una defensa del rito, de esa liturgia a la que tantos desprecian porque no son capaces de comprender qué ventajas puede encerrar ese viejo culto cargado de simbolismos. Fabbri conoce, sin duda, ese primer paso peligroso que para tantos supone un primer tropiezo, y defiende esos actos exteriores, tras cuyo abandono sigue el de tantas otras importantes, que nos llevará, al cabo, al abandono de la vieja fe de nuestros mayores".

Con respecto a una de sus obras, *Processo di famiglia,* Gabriel Marcel expresó que Pirandello había sido superado, debido a que Fabbri trasladaba sus problemas al plano de la responsabilidad, o sea a un nivel que los personajes pirandellianos no llegaron a frecuentar.

Inquisizione (drama que fue representado por primera vez el 29 de enero de 1950, en el Teatro Nuovo, de Milán, por la compañía Benassi-Maltagliati- Betrone, bajo la dirección de Pacuvio, y que ese mismo año obtuvo el Premio de la Presidencia del Consejo y el premio del Instituto del Drama Italiano) presenta una crisis de conciencia religiosa. La obra solo tiene cuatro personajes: el viejo y robusto Abad, el joven e inquieto sacerdote Don Sergio, y el matrimonio compuesto por Ángela y Renato. Ángela es apasionada y atea, y exige la exclusividad del amor de Renato, quien a su vez se siente inexorablemente atraído por el amor de Dios. Desalentada e impotente frente a ese competidor invicto e inasible. Ángela trata de envenenar a Renato y de envenenarse ella misma, pero fracasa en ambas tentativas. Aunque el incidente ha sucedido antes de que se levante el telón, sus consecuencias invaden la escena, y también la conciencia, no solo de los cónyuges sino también del joven sacerdote, quien cree estar en un rumbo opuesto al de Renato, o sea de vuelta de la religión. Es el Abad, con su confianza en cualquier tipo de milagros, y con su mano escondida en el bolsillo para recorrer su rosario, quien señala a aquellas tres almas turbadas la ruta verdadera, o la que él entiende como tal.

Al presentar esta pieza en el programa de su compañía, Maner Lualdi confiesa haberla elegido, a fin de crear

"una obra que, en cierto modo, constituye una amplificación cristiana de los grandes temas tratados por Pirandello, y, al mismo tiempo, lo contrario de la

expresa obsesión de Betti. Sin duda, Fabbri ha sido y es uno de los protagonistas más ilustres de la escena italiana de posguerra".

En la versión de *Il Teatro delle Novitá*, la pieza será dirigida por el joven regista Sergio Velitti (quien, con otro elenco, dirigió esta obra hace un par de años en el Festival de Venecia, obteniendo un señalado éxito) y tendrá escenografía de Eugenio Guglielminetti. Los cuatro únicos papeles de la obra serán representados por Filippo Scelzo, Aldo Giuffré, Diana Torrieri y Carlo Delmi.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de agosto de 1964: 8).

Inquisizione: milagro poco dramático y bien dicho

Para concluir su temporada en el Solís, *Il Teatro delle Novitá* (quizá para demostrar que no todo es frivolidad bajo el sol italiano) eligió la densidad, que en este caso se llamó *Inquisizione*, obra del dramaturgo italiano Diego Fabbri, que fue vertida bajo la dirección de Sergio Velitti. Así como Pirandello tiene un drama, *Trovarsi*, cuyo título sintetiza inmejorablemente su filosofía dramática, esta *Inquisizione* de Fabbri también concentra en su título la intención religiosa, presente en toda la obra de este dramaturgo católico. Fabbri elige precisamente esa palabra, tan corrientemente esgrimida contra la Iglesia para reprocharle los excesos (que incluían desde el uso temporal o perpetuo de *sambenitos* hasta la muerte en la hoguera) cometidos en nombre de la institución pontificia que llevaba esa denominación; la elige acaso para reivindicar la palabra e indicar precisamente lo contrario de aquel tétrico pasado. Inquisición, o sea acción y efecto de inquirir, pero inquirir en sí mismo, a fin de lograr la certidumbre de la propia culpa y también la conciencia de Dios. Es útil detener un instante la atención en el epígrafe de la obra, extraído del evangelio de Lucas (*"No hay nada escondido que no se haga manifiesto, ni nada secreto que no sea conocido y venga a ser manifiesto. Mirad, pues como oís"*) y también en su subtítulo: *Prisión de soledad*. Por lo menos tres de los personajes de la obra (el joven y rebelde sacerdote Don Sergio, y el matrimonio compuesto por Renato y Ángela) son solitarios, en el sentido más egoísta del vocablo. Desoyendo el consejo de Lucas, pretenden siempre ser oídos (y obedecidos), pero ellos por su parte no oyen. Al querer imponer al prójimo su propio deseo, al ejercer ese despotismo espiritual que Fabbri también atacaría en otra obra suya del mismo año que *Inquisizione* (me refiero a *Rancore*), cada personaje invade ilícitamente una vida ajena y suspende la indagación de sí mismo, único modo auténtico de inquisición.

La religión ha impuesto en Fabbri una obsesión: el ser humano no debe avasallar (ni espiritual ni físicamente) al semejante. Quizá base esa preocupación en que el viejo mandamiento ordena: *"Ama a tu prójimo como a ti mismo"*, pero no estimula a forzar al prójimo, a obligarlo a entrar en el propio molde. *"E il loro amore che deve cambiare, no il loro essere"*, ha escrito Fabbri,

y ese podría ser el emblema de su producción dramática. Para que las puertas de esa *prisión de soledad* se abran, Fabbri propone una única solución: el amor. Pero no solo el amor celestial, sobrehumano. Cualquier tipo de amor, así sea el más apegado a los sentidos, puede servir a un ser para alcanzar el amor integral y verdadero. Ni siquiera Cristo puede cambiar al hombre: *"El equívoco más inquietante de la cristiandad* —ha escrito Fabbri— *es haber esperado que el hombre se convierte en otro, solo gracias a la palabra de Cristo. Pero Cristo ha venido para salvar al hombre tal como es"*. La inquisición a indagación o (pidámosle un casi sinónimo en préstamo a la psicología) la introspección, que propone Fabbri, siempre termina en la fe, aunque esta tome a veces la forma de un agónico y doloroso reconocimiento de Dios.

En *Inquisizione* hay una crisis de conciencia religiosa. La obra solo tiene cuatro personajes: el viejo y robusto Abad, el sacerdote joven Don Sergio (separados ambos por su distinta concepción del milagro), la apasionada y descreída Ángela, y su marido Renato, quien se siente inexorablemente atraído por Dios. Antes de que la obra comience, Ángela ha tratado de envenenar a Renato y de envenenarse ella misma, pero no ha logrado ninguno de esos propósitos, que en realidad concentran la verdadera intención de vengarse de Dios, su inasible rival en el corazón de Renato. Ambos concurren al santuario de Abad, a fin de confiarse y confesarse, pero ninguno ha visto con claridad en sí mismo que su obsesiva meta es imponer al otro su deseo. El conflicto desata en Don Sergio, sacerdote agitado en sus dudas, una nueva vacilación. Los tres confusos personajes se enfrentan al viejo Abad, quien al principio nada responde, pero al cabo de su intenso silencio, habla para decir la antiguo obsesión de Fabbri: *"El milagro estriba en eso: en conseguir aceptarnos tal como somos. En que cada uno siga siendo como es y tan solo lo que es"*.

En esta obra, como en otras de su producción, Fabbri consigue un gran catalizador dramático en su propio convencimiento de que puede haber posibilidad de redención aun en aquellos seres que aparentemente están más cerca de perderse. Por eso, de los tres confusos, es precisamente Ángela, la atea, quien pasa más fácilmente la frontera que separa su descreimiento de su fe, y se sumerge gloriosamente en su nuevo estado. Bien ha visto Giancarlo Vigorelli que Fabbri hace de Cristo un personaje actual. En cada una de sus obras hay un Cristo contemporáneo; esta vez es el Abad. Pero hay que reconocer que, así como ese desenlace es, desde el punto de vista católico, un hallazgo y probablemente una esperanza, desde una perspectiva dramática es allí donde la pieza se desmorona. El milagro ha sido siempre el gran enemigo de lo dramático, porque siempre significa una solución marginal, anexa. Como acto supranatural, el milagro es, en una dimensión religiosa, algo respetable; como hecho teatral, en cambio, es sencillamente una trampa. Con su innegable olfato dramático, Fabbri intuyó sin duda esa falencia y trató de compensarla recurriendo a un milagro ambiguo: es decir, a una transformación anímica que puede (y no puede) ser el resultado de la gestión de las

manos del Abad en los bolsillos, donde seguramente habrán recorrido las cuentas de un rosario. Pero esa ambigüedad no alcanza a devolver al drama su legítimo efecto y, por otra parte, aminora su buscada trascendencia religiosa. La verdad es, sin embargo, que el mismo Fabbri se buscó un callejón sin salida, ya que las varias soluciones dramáticas válidas, lo habrían conducido a un desenlace opuesto a sus convicciones. Y nadie (ni siquiera en nombre del arte) puede exigirle a un autor ese tipo de victoria a lo Pirro.

Con un texto de tantas implicaciones espirituales y tan magro acaecer sobre la escena (el único hecho verdaderamente dramático, o sea el doble suicidio frustrado, solo llega al espectador desde el pasado, a través de inamovibles relatos orales), la puesta de Sergio Velitti atendió primordialmente a la dicción de los intérpretes. Fue sin duda el espectáculo de *Il Teatro delle Novitá* en el que los actores dijeron mejor su texto. Ese cuidado tan particular rindió sus frutos. Después de todo, el conflicto es en *Inquisizione* más de almas que de cuerpos, más de palabras que de hechos. Si bien, debido a sus presupuestos religiosos, Fabbri se ve paralizado en su dinámica dramática, debe reconocerse que, en el teatro italiano contemporáneo, es uno de los autores que *escribe* mejor. Esa virtud (sin ella, la pieza sería sencillamente insoportable) fue hábilmente realizada en la puesta de Velitti; todo, desde los gestos hasta las luces, desde los silencios hasta los estallidos, estuvo supeditado a ese buen decir. Con excepción del acto segundo, que incluye el único enfrentamiento medianamente conflictual de toda la pieza, y en el que el director apuró el ritmo, el resto de la obra fue dicho con una tensa lentitud que se correspondió perfectamente con el modo de indagación que propone Fabbri, o sea una lenta y desesperada invasión de la fe. El elenco respondió inobjetablemente al estilo marcado por la dirección; a tal punto que (pese a la aridez inevitable del texto) este espectáculo debe ser el que mostró más claramente la capacidad interpretativa de los cuatro intérpretes: ni Filippo Scelzo, ni Diana Torrieri, ni Aldo Giuffré, ni Carlo Delmi, alcanzaron en sus otros trabajos de la temporada, el excelente nivel de esta última demostración. La diferencia fue particularmente notable en los dos últimos, que evidentemente no habían cumplido hasta ahora una labor verdaderamente satisfactoria.

Aldo Giufré, sobre todo en el segundo acto, dio con estupendos medios tonos, la compleja y distorsionada psicología de su personaje. Carlo Delmi logró dar casi siempre la inestable presencia del joven sacerdote. Diana Torrieri pareció algo vacilante en el primer acto, pero a partir del segundo afirmó su trabajo y en el tercero logró momentos de gran intensidad. Por supuesto, la gran labor fue la de Filippo Scelzo, que en el papel del viejo Abad tuvo una actuación realmente memorable. Sus silencios, sus repentinos y sobrios sollozos, sus urgentes invocaciones al milagro que no llega, el estupor con que pregunta: *"¿Por qué tienen tanta confianza en mí?"*, van a ser seguramente recordados como un trabajo maduro, y excepcionalmente

creador. La escenografía de Eugenio Guglielminetti fue floja en el segundo acto, pero en los actos primero y tercero significó una deliciosa y nostálgica reconstrucción de un típico santuario italiano.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de agosto de 1964: 20).

Balance de la temporada italiana

Concluida la actuación en el Solís de *Il Teatro delle Novitá*, parece evidente que el más grave reproche que puede y debe hacerse a la compañía de Maner Lualdi tiene que ver con la integración de su repertorio. Por lo pronto, en una programación de solo siete títulos, la inclusión de dos piezas de Bracco significa un exceso, sobre todo si se tiene en cuenta que una de ellas fue el impotable *Don Pietro Caruso*. El único Pirandello, *Vestire gli ignudi,* es un texto digno, con un segundo acto de formidable eficacia, pero no está en el nivel más profundo y removedor del autor de *Sei personaggi*. *La Parigina* es una obra estupendamente armada e ingeniosamente escrita, pero da la casualidad que Henry Becque no es italiano. Considerando que la compañía de Lualdi pone un énfasis particular en la palabra *novitá*, la expectativa estuvo concentrada comprensiblemente en los tres títulos de autores italianos contemporáneos. *Inquisizione*, de Fabbri, fue una indagación religiosa, por cierto muy bien escrita, aunque paralítica en su magro acaecer, y dramáticamente desbaratada por un milagro que se convierte en malogro; *I sogni muoiono all'alba*, de Montenelli, desaprovecha un episodio histórico (la insurrección húngara de octubre de 1956) verdaderamente dramático, al que el autor trata con un ritmo vacilante y sin lograr integrar los detalles sueltos, de parcial interés, que tiene la pieza; *La prova decisiva*, de Mario Soldati, es una muestra de flojísimo teatro comercial, ese que asegura digestiones felices. De los tres autores, Fabbri por cierto no es un descubrimiento. Si la publicitada gestión de Lualdi, infatigable descubridor de valores nuevos y decisivos, estimulante para que escritores no teatrales se dediquen al teatro, solo puede mostrar tan pobres resultados como las piezas de Montanelli y Soldati, hay que concluir que: o el actual teatro italiano (me refiero a los autores) está pasando por un mal momento, o Maner Lualdi tiene menos olfato del que se cuenta o, sencillamente, el repertorio no reflejó la inquietud y la sensibilidad actuales de esta compañía en particular y de la escena italiana en general. Ninguna de estas tres hipótesis resulta muy estimulante.

Las flaquezas de la programación parecen más lamentables, si se piensa que en los restantes rubros (dirección, interpretación, escenografía) de la temporada, *Il Teatro delle Novitá* alcanzó un nivel muy digno. Maner Lualdi fue el responsable de tres puestas en escena (*L' infedele, I sogni* y *Don Pietro Caruso*), de las cuales la mejor fue la primera, donde sacó un buen partido de la filigrana de paradojas que es la obrita de Bracco. En Montanelli empleó, quizá por respeto excesivo frente al hacho histórico, una contraproducente

parsimonia, pero en el segundo Bracco consiguió una versión muy solvente, en la que amortiguó todo lo posible la tremebundez del texto y conservó atinadamente el carácter de época. Gianni Santuccio dirigió *Vestire gli ignudi*, afinando todo el espectáculo en un tono de estricto realismo, y consiguiendo, por ese medio, un adecuadísimo vehículo para hacer llegar a la platea la trascendente intención del autor. Aun con mejores resultados, transitó esa misma zona de realismo en su segundo trabajo de dirección (*La Parigina*), probablemente el punto más alto de la temporada. Ernesto Calindri dio a su puesta en escena de *La prova decisiva* el tono de juerga que precisaba esa poquita cosa. En su única puesta, Sergio Velitti realzó acertadamente el texto literario de *Inquisizione*, de Fabbri, supeditando todo detalle escénico (gestos, luces, silencios, estallidos) al buen decir de los intérpretes.

La interpretación fue el aspecto más destacable del elenco de Sant'Erasmo. No obstante, pareció un desperdicio haber traído a un notable actor como Filipo Scelzo para mostrarlo en un solo trabajo de envergadura (*Inquisizione*) y en otro papel (*I sogni*) de secundaria calidad; a la sensible y profunda Lilla Brignone para darle una sola ocasión (*La Parigina*) de mostrar su talento e incluirla en un Pirandello cuya protagonista no correspondía (a pesar de la formidable labor de la actriz) exactamente a su presencia física; a Diana Torriere para darle un papelito insignificante en la pieza de Montanelli y apenas una ocasión de lucirse en *Inquisizione*. En realidad, los intérpretes que tuvieron (y aprovecharon) su oportunidad, fueron Gianni Santuccio (espléndido en sus tres actuaciones: *Vestire gli ignudi, La Parigina, Don Pietro Caruso*) y Renzo Montagnani, en verdad la revelación de esta temporada italiana. Algo opaco como periodista de *Vestire gli ignudi*, hizo muy creíble uno de los papeles más débiles de *I sogni*, y estuvo notable en sus divertidas intervenciones de *L'infedele* y *La prova decisiva*. En estas dos últimas piezas, la actuación de Montagnani estuvo llena de pequeñas creaciones, de gestos inéditos, de impagables seriedades y compunciones, que mostraron su flexibilidad de comediante. Ernesto Calindri estuvo siempre en un digno nivel profesional, pero solo su labor en *I sogni* lo reveló como un actor de fuste. De Laura Tavanti hay que destacar en primer término su deslumbrante estampa, pero allí termina prácticamente el elogio, ya que aunque actuó con general corrección, siempre pareció una actriz excesivamente fría, que no supo lanzarse en los papeles algo alocados y picarescos que le tocaron en suerte. Del resto, solo hay que destacar el último trabajo de Aldo Giuffré (*Inquisizione*) y la única intervención importante de Liana Trouché, que en el melodrama de Bracco fue una sobria y conmovedora Margherita.

De los dos escenógrafos, Uberto Bertacca y Eugenio Guglielminetti, serán largamente recordados el boceto del primero para *L' infedele* (donde Bertacca cumplió la proeza de introducir en un todo armónico la agresiva cursilería inmueble de fin de siglo) y del segundo la escenografía para dos de

los tres actos de *Inquisizione*, con una deliciosa reconstrucción de santuario. Como conclusión, cabe señalar que *Il Teatro delle Novitá* está, como conjunto, en un nivel realmente bueno (no llega empero a igualar el formidable recuerdo del *Piccolo Teatro di Milano*). Quizá, para hacer un elogio tendido hacia el futuro, habría que decir que nos ha dejado con ganas de verlos trabajar con textos menos frívolos, más dramáticamente válidos, más removedores.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de agosto de 1964: 6).

Hazañas para la botijada

En los últimos tiempos, la población infantil montevideana ha podido disfrutar de una especial dedicación de los elencos teatrales. Ayer, por ejemplo, en tanto que solo había ocho espectáculos para adultos, se daba el caso de que nueve salas (El Galpón, Sala Verdi, Carpa FUTI, Palacio Salvo, Tatetí, Cervantes, Teatro del Círculo, Circular, Stella d'Italia) ofrecían funciones para niños. Es posible que varios factores intervengan en esta abundancia, pero la verdad más tangible dice que, mientras los adultos prefieren apegarse al televisor y han dejado los teatros vacíos, los niños, en cambio, pese a la hipnótica atracción que para ellos ejerce la televisión, siguen concurriendo con gran entusiasmo a los espectáculos teatrales. Hoy en día, es bastante probable que una pieza para niños represente para cualquier elenco, desde el punto de vista económico, una experiencia más exitosa que el arduo montaje de un Shakespeare o de un Brecht.

Con excepción de Novás Terra (*Los cuatro musicantes*) y, en un nivel bastante inferior, Luis Zeballos (*Los sueños de Cucusita*), los autores nacionales todavía no se han sentido aludidos por ese nuevo interés; de ahí que los elencos que quieren cumplir con su cuota de teatro infantil, deban echar mano a autores extranjeros, en especial brasileños, ya que estos han dedicado particular atención al teatro para niños. En estos momentos, un elenco del Circular presenta *Josefina y el ladrón*, de Lucía Benedetti, y ayer Teatro Moderno estrenó en el salvo otra obrita brasileña: *La colcha del gigante,* de Zuleika de Mello, bajo la dirección de Alcalá.

Esta pieza no tiene sin duda la dosis de inventiva, de estimulante creación, que suelen incluir las obras infantiles de otros autores brasileños, pero aún así está concebida en un nivel aceptable, en especial si el público está formado por niños de poca edad. El esquema no es demasiado original (joven héroe que sale a cumplir tres hazañas, al cabo de las cuales ha de obtener la mano de la infaltable princesa), pero en algunos de los episodios que pormenorizan la triple aventura del protagonista, hay pasajes de buena diversión para los chiquilines. Por ejemplo, el final del cuadro segundo, con el enano y el cocodrilo atados a la misma silla, o la primera mitad del episodio de la bruja. En general, se nota en Zuleika de Mello una exagerada dependencia con respecto a otros creadores de literatura infantil, y

constantemente aparecen en su texto las referencias al Príncipe Valiente, o al Ladrón de Bagdad, o a las Botas de siete leguas.

Alcalá movió bien un elenco particularmente entusiasta en el que se destacaron Juan Antonio Moreira, que hizo un impagable gigante con aspecto de mujik, y Perla Costas, que se dio el lujo de que su bruja tuviera matices, medios tonos y escenas de bravura. Es posible que los adultos disfruten menos que en otras muestras de teatro infantil presentadas en Montevideo pero, en cambio, es seguro que los botijas más chicos se interesen y se diviertan.

La colcha del gigante. Pieza para niños, en 2 actos y 5 cuadros, de Zuleika de Mello. Estrenada ayer en el Teatro Palacio Salvo, por Teatro Moderno, bajo la dirección de Alcalá. Traducción de Gladys Torres.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de agosto de 1964: 6).

Inventiva formal sin dimensión dramática

Como primer contacto con la obra dramática de Jorge Andrade, cuyo nombre es frecuentemente mencionado junto a Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna y Gianfrancesco Guarnieri en el nivel más destacado del actual teatro brasileño, *La moratoria* (estrenada el domingo en el Victoria por el elenco de Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Omar Grasso) debe haber tenido para el espectador montevideano una alta cuota de desconcierto.

En esta pieza, que en buena parte ha servido para crear su renombre, Andrade intenta dar en términos dramáticos su particular enfoque sobre la decadencia de la burguesía rural. Debido a una de esas crisis económicas que factores externos suelen provocar en el negocio del café brasileño, y también debido a la escasa prudencia con que ha manejado sus intereses, el propietario de una modesta *fazenda*, al no poder hacer frente a sus compromisos financieros, asiste al remate de sus tierras y debe trasladarse con su familia a un estrecho apartamento de la ciudad; allí el resentimiento y la amargura pasan a ser el estilo de vida, y la única esperanza reside en una problemática recuperación de la hacienda.

La obra tiene seis personajes (Joaquín, el padre; Helena, la madre; Marcelo y Lucía, los hijos; Olimpio, un abogado candidato a yerno; Elvira, hermana de Joaquín), y se desarrolla en dos zonas temporales: una en 1929, cuando la familia pierde su propiedad; y otra en 1932, cuando la penosa residencia en la ciudad acumula rencores y malentendidos. (La versión de Teatro del Pueblo traslada la acción a una época más reciente, pero conserva los tres años de distancia entre ambos tiempos). La doble ubicación está al servicio de una también doble perspectiva, gracias a la cual la época más antigua no es una evocación diseñada a partir de la más reciente, ni esta es tampoco un futuro imaginado desde aquella. En realidad, se trata de dos

presentes; por lo menos es con esa óptica temporal que hablan y actúan los personajes, que son siempre los mismos en ambos planos.

Es fácil confundir ese entrecruzamiento de escenas con el gastado recurso del *racconto*, pero en rigor Andrade se propone en su obra algo más original y más nuevo desde el punto de vista dramático: un paralelismo de dos acciones, que avanzan (sin comunicarse entre sí) frente a los ojos del espectador, el único que está en condiciones de enlazar referencias y extraer conclusiones. En ese sentido, quizá el autor que esté más cerca de Andrade sea el norteamericano Arthur Miller, que en *La muerte de un viajante* jugó con cierta mutua invasión de los tiempos dramáticos. Pero el brasileño parece postular una mayor independencia entre esos mismos tiempos, como si la doble acción se desenvolviera en compartimientos estancos.

En ese sentido, cabe reconocer en Andrade una despierta inventiva para la estructura formal de la pieza. Pero allí concluye casi todo el elogio. Como si estuviera encandilado con su descubrimiento técnico, este autor descuida gravemente dos aspectos tan fundamentales como el interés y el acaecer dramático. El primer acto es francamente bueno, pero ello quizás se debe a que es el único en que la novedad formal está suficientemente apuntalada por las palabras y los hechos. De ahí que, cuando cae ese primer telón, con una parte de la familia en el plano de la *fazenda* y enfrentada al derrumbe, y otra parte de aquella en el plano del apartamento ciudadano y en el inicio de una nueva esperanza, ese contraste (acentuado por el entrecruzamiento de los diálogos) represente un seguro efecto teatral. En el segundo acto, la obra empieza a deshilacharse, la repetición de recursos a volverse monótona, el conflicto a inmovilizarse. Pero aun así, la pieza pudo terminar, con más gloria que pena, al finalizar ese segundo acto, que por lo menos está rematado con una hábil escena. En cuanto al tercer acto lo más benévolo que puede decirse es que *sobra* en el planteo de la pieza. Toda la escena de la hacienda rural, con una lenta despedida de impronta chejoviana, es absolutamente prescindible; lo que sucede en el otro plano tampoco agrega nada a cuanto ya sabía el espectador antes del intervalo. El único elemento nuevo para el público es enterarse de que el padre, frente a su derrota en el proceso, no se rebela sino que se aplasta. Pero es muy poca cosa, y da la impresión de que Andrade no supo cómo terminar la obra. Incluso el probable mensaje (el autor es un hombre progresista y ha demostrado su inquietud por los problemas sociales de su país en particular y del continente en general) queda virtualmente desvirtuado, ya que solo deja flotando una involuntaria nostalgia inmobiliaria.

Con ese texto (traducido con fluidez por Alicia Meirelles) que se va apagando a medida que transcurren los actos, el debutante Omar Grasso consiguió un espectáculo decoroso, con momentos de efectos y de ajuste (como el mencionado final del primer acto) y con un rendimiento destacable en algunos intérpretes. En el segundo acto, todavía consiguió sacar

adelante una pieza que ya empezaba a decaer; pero en el tercero sucumbió también ante el bajón evidente del texto y no supo, o no pudo, evitar la exagerada lentitud del adiós a la *fazenda.* Con todo, creo que en el rubro dirección el juicio crítico debe ser promedialmente favorable. Fue evidente el constructivo afán de Grasso por salvar la obra, y es probable que, con un texto como el de Andrade, que progresivamente se desmaya, aun un director más experimentado hubiera fracasado en el intento. Habrá que esperar a una segunda prueba para formular una opinión más fundamentada acerca de las aptitudes de Grasso en este nuevo campo.

En cuanto a interpretación, corresponde un elogio sin reservas para Marta Bórbida (que en el agrio personaje de la hija mostró sensibles progresos con respecto a anteriores intervenciones) y también para Leonor Álvarez Morteo, que otorgó una digna y conmovedora estampa al personaje de la madre. Es bueno destacar la recuperación de esta actriz que en sus últimos papeles no había rendido de acuerdo a su demostrada capacidad. Alberto Carmona hizo una honesta composición del terrateniente despojado, pero no supo dosificar sus énfasis: usó sin mayor discriminación un tono frenético y, en consecuencia, cuando la acción le exigió verdaderamente un estallido, ya no le fue posible tomar distancia. Rubén Torres también estuvo mejor que otras veces y acertó al dar la desarmada y gimoteante imagen del hijo. Miriam Ocampo y Víctor Ibáñez poco pudieron hacer para enriquecer sus personajes sin duda los más flojos de la obra. Excelente la escenografía de Carlos Carvalho, sobre todo en el plano correspondiente a la propiedad rural.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de agosto de 1964: 9).

Reaparece la Comedia Nacional con *El rey se muere* de Ionesco

La Comedia Nacional estrena esta noche su segundo Ionesco: *El rey se muere*. (El primero fue *Rinocerontes*), bajo la dirección conjunta de Ruben Yáñez y Alberto Candeau. Ionesco es uno de los autores de vanguardia más conocidos en Montevideo, cuyo público ha podido ver (además de *Rinocerontes*, que también fue representado por Jean Louis Barrault): *La lección, Las sillas, La cantante calva* y *Joven casadera*.

Eugène Ionesco nació en Slatina, Rumania, el 26 de noviembre de 1912. Su madre, Theresa Icard, era francesa, y el francés fue en realidad el primer idioma de Ionesco, ya que los padres se trasladaron a París casi en seguida del nacimiento de Eugène. Cuando este tenía trece años la familia regresó a Rumania, y él debió aprender entonces el idioma de su país natal. Ionesco ha relatado, en una prosa muy atractiva, sus recuerdos de infancia y adolescencia, con el pueblito de La Chapelle-Anthenaise, donde fue a curarse de su anemia, y las pesadillas (de distinto estilo) que poblaron sus sueños franceses y rumanos: *"Al final uno llega a creer que hay dos tipos de alucinaciones:*

las de estilo gótico y las de estilo bizantino". Primero aspiró a la santidad, pero lo libros religiosos lo convencieron de que no era correcto buscar la gloria; luego aspiró a ser un guerrero, y a los trece años escribió un drama patriótico. En la Universidad de Bucarest fue estudiante de francés, y luego profesor del mismo idioma en un liceo rumano. Bajo la influencia de Maeterlinck y Francis Jammes, escribió sus primeros poemas, pero su ingreso en la literatura se produjo con ruido y ambigüedad (dos rasgos que su personalidad actual sigue conservando): escribió dos ensayos sobre un terceto de destacados literatos rumanos (Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu), uno rebosante de acusaciones y otro pletórico de elogios. El título del volumen era *¡No!* y trataba de demostrar *"la identidad de los contrarios"*. En 1936 se casó con Rodica Burileanu, una rumana de aspecto oriental que ha dado pábulo al rumor de que Ionesco estaba casado con una china. En 1938, obtuvo una beca del gobierno rumano para escribir en París una tesis sobre *Los temas del pecado y de la muerte en la poesía francesa a partir de Baudelaire*. Nunca escribió una línea sobre ese asunto, pero en cambio se quedó en Francia.

Cuando estalló la guerra, Ionesco estaba en Marsella, pero después volvió a París, donde trabajó en publicidad. En 1944 nació su hija Marie-France. Al concluir la guerra, Ionesco tenía treinta y tres años, le gustaba leer ficción y ensayos, e ir al cine, escuchar buena música, visitar galerías de arte; pero detestaba el teatro. Ya entonces creía que *"la verdad de la ficción es superior a la de la realidad"*. En 1948 quiso aprender inglés, y el estilo ramplonamente pedagógico del texto *L'Anglais sans peine*, lo llevó a escribir una pieza de intención paródica, una *"comedia de la comedia"*, que después de muchos proyectos de título se llamó *La cantante calva* (en un ensayo, uno de los actores cometió un error: dijo *"cantante calva"* en lugar de *"institutriz rubia"*, e inmediatamente Ionesco modificó el texto y se aseguró el título). La obra, estrenada en el Théatre des Noctambules el 11 de mayo de 1950 fue un fracaso de público y de crítica (solo la elogiaron Jacques Lemarchand y Armand Salacrou). Pero, a partir de su segundo título, *La lección,* seguido por *Jacobo* y *Las sillas*, Ionesco empezó a adquirir un renombre internacional. Después produjo una larga serie de piezas en un acto, culminadas por su ingreso en un teatro decididamente más comercial: *Rinocerontes*, obra que para algunos representó la confirmación de que Ionesco, pese a su sostenido desprecio hacia el teatro de *boulevard*, podía en definitiva inscribirse en un *boulevard de gauche*.

Ionesco ha confesado su desinterés por el teatro contemporáneo (ha elogiado sin embargo alguna pieza de Camus o de Brendan Behan) y sus sucesivas admiraciones hacia Rimbaud, Villon, Baudelaire, Stendhal, Dostoievsky, Kafka, Nerval, Alain-Fournier, Balzac, Maupassant, Platón. Jacques Lemarchand ha escrito que *"el teatro de Eugéne Ionesco es seguramente el más extraño y el más espontáneo que nos ha revelado nuestra posguerra"*. Para Gilbert Gadoffre, *"es la más perfecta antítesis del teatro de Sartre, donde el*

pensamiento precede siempre a la expresión teatral". Para Pierre de Boisdeffre, *"este teatro original tiene su tiempo, lleva en sí su propia negativa"*. Para el crítico inglés Kenneth Tynan, que mantuvo con el dramaturgo rumano una célebre polémica, *"Ionesco es un escritor dispuesto a declarar que las palabras carecen de significado y que es imposible cualquier tipo de comunicación entre los seres humanos"*.

El propio Ionesco ha definido su actitud en estas palabras:

"Cuando un autor escribe una obra, digamos por ejemplo, una pieza de teatro, tiene la impresión clara o confusa de estar librando un combate, que si tiene algo que decir es porque los demás no lo han dicho bien, o porque ya no saben decirlo, y porque además él quiere decir algo nuevo. Si no ¿para qué escribiría? Decir lo que ha dicho, imponer su universo, he ahí el combate. Para crecer, un árbol tiene que vencer el obstáculo de la materia. Para un autor, esa materia es la que ya se ha hecho, lo que ya está dicho. El autor no escribe en contra ni a favor de una cosa, escribe a pesar de esa cosa. En ese sentido el artista es, según sus fuerzas, un revolucionario. Si copia, si reproduce, si ejemplariza, no es nada. Parece, pues, que el poeta combate (la mayor parte de las veces, involuntariamente, por el hecho mismo de su existencia) una tradición literaria".

El rey se muere (*Le roi se meurt*) es un largo acto en el que Bérenger, o sea el personaje paradigmático que ha aparecido en varias obras de Ionesco como un símbolo del ser humano, es un rey que se entera de su muerte cercana y que, a lo largo de la obra, intenta primero rebelarse contra ese destino y termina luego por admitirlo a regañadientes. Para algunos críticos europeos (por ejemplo, para el italiano Ettore Capriolo):

"el tema que el autor parece ofrecer a nuestra meditación es la inevitabilidad de la muerte, la presencia constante de este no exorcisable espectro en nuestra cotidiana existencia, de ahí su carga y su valor como enseñanza moral [...] El héroe ionesquiano es una vez más el individuo que, heroica e inútilmente, resiste en la última trinchera, y su tragedia estriba en la gradual comprobación de la imposibilidad de toda resistencia".

Para José Quaglio, que dirigió la obra en el Teatro Stabile di Torino, *El rey se muere* es *"la comedia más interesante y profunda que he podido leer sobre el problema de la muerte en el hombre contemporáneo"*.

Este largo acto fue representado por primera vez el 15 de diciembre de 1962 en el Théatre de l'Alliance Française, de París, bajo la dirección de Jacques Mauclair, quien también interpretó el papel de Bérenger I. En Inglaterra la interpretó Alec Guinnes, mereciendo grandes elogios de la crítica. En la versión torinense, de José Quaglio, el protagonista fue Giulio Bosetti. Aun los críticos que han emitido una opinión desfavorable hacia la pieza reconocen que el papel de Bérenger I es una excelente oportunidad de lucimiento para un actor sensible. En la versión de la Comedia Nacional, el papel protagónico será desempeñado por Enrique Guarnero, secundado por Estela Medina (la reina María), Estela Castro (la reina Margarita),

Jorge Triador (el médico), Mery Greppi (Juliette) y Eduardo Prous (el Guardia). La escenografía es de Carlos Carvalho, y la puesta en escena tendrá dos responsables Ruben Yáñez y Alberto Candeau.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de agosto de 1964: 9).

Al servicio del epigrama

El elenco de *The Montevideo Players* demostró poseer un buen instinto teatral al incluir en su repertorio la más célebre de las comedias de Oscar Wilde: *La importancia de llamarse Ernesto* (*The Importance of Being Earnest*, estrenada en inglés el viernes 7, bajo la dirección de Dion Bridal), ya que ese texto es uno de los mejores que se presta para ser representado por un elenco que, lógicamente, encara su actividad escénica como una alegre y positiva diversión antes que como una labor continua, severa y exigente. En ese sentido, el chisporroteo verbal de *La importancia de llamarse Ernesto*, es siempre una buena oportunidad de mantener divertido al espectador, y también de disimular algunos inevitables baches de interpretación y memorización, provocados sobre todo por la inexperiencia.

En realidad, es bastante justo que la comedia deba su fama a su innegable brillo epigramático, ya que es allí donde reside su mejor cuota de invención y de ingenio. Con elementos de melodrama, que Wilde intentó llevar al plano paródico, y con un rosáceo final, que también incluye una ración de burla, *La importancia* quiere ser un cáustico apunte sobre la sociedad victoriana, sus prejuicios, su culto de las apariencias, su devoción por los linajes, su empirismo del ocio. Como tantos irlandeses anteriores y posteriores a él, Wilde ve a los ingleses con una mirada implacable y burlona, pero el sentido *nacional* y, en última instancia, reivindicatorio, de su irónico enfoque, le impide alcanzar la profundidad de su coetáneo y compatriota Shaw (ambos nacieron en Dublín, con solo dos años de diferencia), que a su condición de irlandés agregaba definidas preocupaciones sociales.

La más destructora eficacia del genio de Wilde reside seguramente en sus diálogos, y no sería desatinado considerar *La importancia de llamarse Ernesto* como un importante antecedente de *La cantante calva*. Por algo Ionesco concibió esta obra estudiando inglés con el método Assimil (*L'Anglais sans Peine*). Entre este rumano que escribe en francés, y aquel irlandés que escribía en inglés, hay evidentemente una afinidad de actitudes, y el despanzurramiento del lugar común que uno y otro llevan a cabo indica tal vez que ambos comparten una innegable destreza verbal y un gran impulso para barrer las superficies. En *La importancia de llamarse Ernesto* la trama no revela por cierto una gran capacidad imaginativa: hay situaciones caprichosamente resueltas, hay personajes (como el de lady Brancknell) abandonados en el primer acto y retomados en el tercero, hay cierto abuso de coincidencias y malentendidos, hay asimismo una cuota de humor mecánico. Pero el torrente de agudezas cubre

ampliamente todas esas debilidades: cuando el espectador empieza a darse cuenta de que hay una falla cae sin remedio en la próxima carcajada y se olvida con gusto de su catálogo de objeciones, entre las cuales cubría por cierto la que una vez mencionara Antonio Larreta en una mesa redonda montevideana: es imposible querer esos personajes, ya que constituyen una suerte de títeres, de marionetas parlantes.

La versión presentada en Club de Teatro por *The Montevideo Players*, jugó su mejor carta al exitismo de los epigramas, en función de los cuales el director Dion Bridal creó casi siempre el ambiente, la expectativa y hasta los previos silencios. Consiguió además de algunos intérpretes ciertas inflexiones de voz realmente divertidas. Sin embargo, la puesta no tuvo el ritmo repiqueteante que necesita el particularísimo humor de Wilde. El texto, además, no estuvo siempre bien aprendido, y en alguna ocasión la voz de la apuntadora sobrecogió a la platea. Sería injusto, empero, poner el acento en tales reparos, ya que en general el espectáculo fue realmente divertido y es casi seguro que en posteriores funciones gane en ajuste y en retentiva. Del elenco, la mejor fue indudablemente Gerry Fairless que no solo tuvo prestancia y aplomo para su Lady Bracknell sino que además consiguió las más espontáneas y merecidas risas del espectador. Sue Milne (Cecily), Geoffrey Sprigings (Rev Canon), Colin Coan (John) y Anthony Beckith (Algernon), la siguieron en orden de méritos. En el resto hubo algunos tropiezos y rigideces, pero ni estas ni aquellos llegaron a desbaratar el espectáculo. De la escenografía de Josiah Lancaster solo la correspondiente al primer acto se hace acreedora de una mención.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de agosto de 1964: 9).

El antiteatral Ionesco se convierte en antihumano

En el *Dizionario Biográfico degli Autori di Tutti il Tempi e di Tutte le Letterature* (Bompiani, Milán, 1956) es posible comprobar esta extraña coincidencia: si uno quiere informarse sobre la personalidad de Pierre-Jean de Béranger, popularísimo poeta francés del siglo XIX, podrá encontrar su ficha biográfica en la p. 232 del tomo I, y a su frente hallará, curiosamente, la reproducción de un cuadro del veneciano Pietro Longhi: *El rinoceronte*. En varias ocasiones se ha conjeturado que el nombre de Bérenger, paradigmático personaje de Ionesco (protagonista de cuatro de sus obras: *Tueur sans gages, Rhinoceros, Le piéton de l'air, Le roi se meurt*), podría derivar de aquel poeta nacido en 1780 y muerto en 1857. El propio Ionesco ha estimulado indirectamente tales conjeturas, al mencionar la obra poética de Béranger de su *Discours sur l'avant-garde*. Lo cierto es que la primera aparición de su personaje (en *Tueur sans gages*, escrita en 1957 y estrenada en 1959) es posterior a la mencionada edición de Bompiani. ¿Habrá abierto alguna vez Ionesco aquel diccionario en la p. 232, estableciendo así por

primera vez la relación Béranger-Bérenger-Rinoceronte? Lo cierto es que el poeta Béranger estuvo en prisión debido a una quiebra, y que, también, el ionesquísimo Bérenger ha venido descendiendo de quiebra en quiebra hasta culminar en su actual derrota de *El rey se muere*. *"Algo que puedo asegurar* —declaró no hace mucho Ionesco en Turín— *es que no habrá más Bérenger. Lo dejo en paz, ya lo he fatigado demasiado"*.

Aunque Ionesco haya repetidamente declarado que para él *"la creación artística es espontánea, sin intención precisa"*, la verdad es que el pobre Bérenger ha cumplido una alarmante trayectoria. Basta comparar las últimas palabras que pronuncia en cada una de las obras que protagoniza. En *Tueur sans gages*, concluye preguntando: *"¿Qué puede hacerse?"*. En *Rhinoceros*, su última frase podría ser una respuesta a aquella interrogante: *"¡No capitularé!"*. En *Le piéton de l'air*, sus palabras finales dejan un terrible suspenso: *"Por el momento aún no hay nada"*. Todas son frases de pre-derrota, pero todas revelan un mínimo de lucidez. En *Le roi se meurt*, Bérenger termina en cambio balbuceando: *"Azul, azul"*. Es el balbuceo posterior a la derrota. Es la incoherencia, la semiidiotez, el sopor agónico, la inteligencia en coma. Pero no solo ha cambiado la actitud del paradigma; también ha cambiado la actitud del dramaturgo hacia ese paradigma. En las tres piezas anteriores, Bérenger es un testigo del horror; es quizás un inhibido, un frustrado, un impotente, pero nunca un ejecutor o un responsable de aquel horror. Es, en última instancia, un personaje simpático. En *El rey se muere* ha dejado de serlo. Si este es el actual concepto que Ionesco tiene del hombre medio, del género humano, etc., aviados estamos. En *Rinoceronte*, Bérenger era alguien que se revelaba contra la masificación, contra la nivelación de las conciencias, contra la despersonalización del ser humano; en *El rey se muere*, Bérenger es en cambio una figura mucho más estragada. Este rey que, al comienzo de la obra, se entera de su muerte cercana, y primero intenta rebelarse contra ese destino, pero luego termina por admitirlo a regañadientes, este rey de un país innominado, vencido, despoblado, apestado, caduco, inerte, agónico; este rey viene de un pasado nada recomendable. En realidad es un ególatra, un flojo, un perezoso, un engreído, un asesino. Ha sido un pésimo administrador de su reino, ha eludido sus responsabilidades, ha hecho decapitar a sus opositores, ha usado sus poderes solo para presumir y vanagloriarse. Frente a ese voluminoso pasivo exigible, significa escaso mérito su añoranza de un gatito o los intermitentes mimos que dedica a la reina María.

En cierta ocasión, alguien le preguntó a Ionesco cuál era, a su parecer, el colmo de la miseria, y él respondió: *"La condición mortal"*. Pero *El rey se muere* no sirve para ejemplificar la repugnancia ante la muerte que va implícita en aquella declaración. Más bien serviría para ejemplificar cierto asco frente a la condición del hombre. Si para el individualista Bérenger de *Rinocerontes*, la masificación era una injusticia y el espectador así lo comprendía, en *El rey se muere* ese mismo espectador no siente demasiado rechazo frente a la

muerte que conmina a Bérenger I. En el fondo, este rey que asesina gratuitamente, que es incapaz de amar y es inmune al amor de los otros, que es indiferente al destino del prójimo y solo se conmueve ante su propio fin; en el fondo, este rey-crápula, este rey residuo, este rey-piltrafa, no merece salvarse. A tal punto es así, que la muerte (en cierto modo personificada por la reina Margarita) está más cerca de la justicia que del absurdo. Se me dirá que tampoco Macbeth merece salvarse (para Jean-Louis Barrault, en *El rey se muere* Ionesco alcanza las regiones metafísicas de Shakespeare), pero Macbeth no es un paradigma sino un ser aislado, único, singular, y es evidente que Shakespeare no concentraba ni enjuiciaba en él al género humano en su totalidad. En última instancia, *El rey se muere* no me parece una insubordinación ante la muerte, sino una sumisa justificación de la misma. Ionesco nos está diciendo que el hombre merece morir, por la sencilla razón de que es un flojo, un maniático, un cobarde, un egoísta, un reseco, un criminal. Quizá me he visto obligado a efectuar esta indagación para explicarme a mí mismo el porqué de mi rechazo casi visceral, ante este tétrico acto único. Puedo admitir a Esquilo, a Sófocles, a Shakespeare, a Goethe, a Ibsen, a Pirandello, a Brecht; puedo admirarlos aunque todos ellos hayan creado monstruos ya que esas exageraciones basaban su dramatismo en su misma condición de excepciones y, en consecuencia, no desmantelaban la esencia de hombre. Pero no puedo admirar a Ionesco, cuando de antiteatral se ha convertido en antihumano; después de todo, no soy un masoquista, después de todo, me siento solidario con el género al que pertenezco. Todos podemos sentirnos aludidos ante el siniestro mensaje de Ionesco, pero la aprobación tendrá apenas dos vertientes: los aplausos fallutos de los esnobs, y los aplausos sinceros de los suicidas en cierne.

Como no figuro en ninguna de esas tribus, mis aplausos los reservo para el espectáculo. La puesta en escena de Ruben Yáñez y Alberto Candeau tuvo dos virtudes innegables: otorgó a la obra una dimensión teatral que en la simple lectura del texto aparece como peligrosamente remota y, además descobijó aleccionadoramente el afán aniquilador, el voraz despilfarro de Ionesco. Ante esta versión de *El rey se muere*, habría que suscribir íntegramente una opinión del crítico inglés Kenneth Tynan acerca de otra pieza de este autor: *"Si un hombre me dice algo en cuya verdad no creo, ¿qué me impide felicitarlo por la brillantez de su mentira?"*. En esta oportunidad, todo el aparato artístico, técnico y profesional de la Comedia estuvo al servicio de un texto irrespirable; pero, justamente, la principal virtud de esta versión fue haber sabido trasmitir esa asfixia. Desde la formidable escenografía de Carlos Carvalho, que rodeó a los intérpretes, hasta la más insignificante frase de los intérpretes, todo detalle participó de un propósito que podría sintetizar así: ser implacable para lo implacable. A menudo es posible asistir a dulcificadas versiones de Ionesco, que en unos casos aparece como más cómico o más brillante, o más agudo de lo que en realidad es. Este, en

cambio, es un Ionesco al desnudo, ¡y qué siniestro! Enrique Guarnero, en un papel agotador, reiterativo, nada simpático, consiguió uno de lo mejores trabajos de su carrera. La suya fue una labor rica en matices, en inventiva histriónica, en variantes vocales. Con claro dominio de sus medios eludió la tentación del ridículo, diferenció sin violencia pero con claridad los intermitentes estados de ánimo del protagonista y consiguió el mejor momento de la noche en el extenso e inerme monólogo sobre el gatito. Estela Castro y Estela Medina dieron irreprochablemente el peleado equilibrio de las Reinas complementarias. La primera consiguió una impresionante máscara para sus reiterados y tenebrosos anuncios; la segunda inyectó lirismo de su cosecha en el único instante en que el texto deja un resquicio para la emoción: Mery Greppi sacó buen partido del dinamismo de su personaje, que virtualmente rodeó la inmovilidad casi estatuaria de los otros. Correcto Eduardo Prous en su retrato del Guardia, aunque algunos de sus anuncios sonaron algo borrosos. Jorge Triador hizo un Médico que en algunos pasajes fue demasiado agitado y clownesco y casi siempre menos siniestro del que la obra pide. Quizá fue el solo error de la dirección, que concibió este personaje en un estilo casi expresionista; si bien no habría desentonado en una vertiente Caligari, la composición de Triador no se ajustó al clima despojado, agrio, oprimente de la puesta en escena. Como labor aislada, fue una nueva demostración de la innegable y creciente pericia de Triador, pero pareció funcionar con lista propia, sin mayor conexión con el resto.

En resumen, un espectáculo que conviene ver por dos motivos: el primero, a fin de presenciar uno de los trabajos más competentes de la Comedia Nacional, y el segundo, para comprobar si uno tiene (o no) ganas de morirse.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de agosto de 1964: 8).

Digestión feliz y operación llanto

En su penúltimo espectáculo, *Il Teatro delle Novitá* tocó los dos extremos de su itinerario risa-llanto, y lo hizo con dos obras sin mayor envergadura: *La prova decisiva*, de Mario Soldati, y *Don Pietro Caruso*, de Roberto Bracco.

La prova decisiva es una frivolidad bien armada, de neto corte comercial, que por cierto no despierta demasiada expectativa hacia las posibilidades teatrales de Soldati, un hombre que en cine, y sobre todo en literatura, tiene muestras de mayor calidad. Confirmando que el *leit motiv* de este repertorio es el problema del *amante casi marido*, la pieza de Soldati presenta el caso de Gino, un director cinematográfico que pretende obtener la prueba decisiva sobre la infidelidad de Úrsula, actriz que es a la vez su amante. Para recuperar su libertad sentimental, Gino prefabrica una cita amorosa entre Úrsula y otro actor. Aparentemente triunfa en su maniobra, pero al final su victoria se

transforma en derrota, ya que Úrsula termina arrastrándolo al matrimonio, una meta que aparentemente era su obsesión número uno.

La obra está armada con un gran olfato taquillero y seguramente hubiera desvelado a Parravicini. La escena del sofá, por ejemplo, en que Úrsula desarrolla convincentemente el tema de su gran amor por Gino, mientras abraza con no menos convicción a su nuevo amigo, podría servir para formular una teoría acerca de las raíces itálicas en cierto teatro de la calle Corrientes. Soldati aparece aquí como un Roussin a la italiana, y al igual que el autor de *Une femme qui dit la vérité* podría vanagloriarse de ofrecer *"una digestión feliz a quienes van al teatro buscando el placer de un instante"*.

En la versión de *Il Teatro delle Novitá*, quien mejor contribuyó a esa diversión fue otra vez Renzo Montagnani, que se ha convertido en la mejor revelación de esta temporada. Su actuación especialmente en la escena más graciosa de la obra (cuando Calindri lo presiona para que acepte el ingrato papel de falso seductor), estuvo llena de pequeñas creaciones, de gestos inéditos, de impagables seriedades, que confirmaron su notable flexibilidad de comediante. Tampoco esta vez Laura Tavanti pudo justificar el renombre de que viene precedida (basado fundamentalmente en una muy comentada *Desdémona*); hasta ahora da la impresión de que le falta osadía para acometer este tipo de papeles claramente picarescos. Como actor, Calindri estuvo en su acostumbrado y digno nivel de experimentado hombre de teatro, aunque en algunas escenas (particularmente en la última) se dejó llevar por la baratura del texto e incurrió en efectos demasiado fáciles. Como director, mantuvo un buen ritmo, y si bien no consiguió descongelar a Laura Tavanti en la decisiva escena del sofá, dio a la pieza el tono de juerga que precisaba y obtuvo en recompensa las más espontáneas carcajadas del público en lo que va de la temporada. La escenografía de Uberto Bertacca halló buena solución para el complicado tránsito en tres ambientes.

Don Pietro Caruso es probablemente la más representada de las piezas de Roberto Bracco; debe ser también una de las más envejecidas. Su largo éxito tiene sin duda mucho que ver con el gusto de la época en que fue concebida, y también con las célebres interpretaciones que hicieron de la misma Ermete Novelli (cuya compañía la estrenó en 1895) y Ermete Zacconi, en un estilo *arrancalágrimas* hoy definitivamente caduco. Transformada esa fruición masoquista del espectador (hay que reconocer que tal masoquismo ha cambiado de estilo, ya que hoy prefiere la tartajeante ofensiva de Beckett y otros sádicos), *Don Pietro Caruso* queda a solas en su concentración patética, y el derrumbe dramático se vuelve inevitable. La historia de ese viejo viudo, borracho y jugador, pero fanático del honor de su hija, así como la caída de esta, nada menos que con un conde-político-seductor, y la posterior y trágica decisión de ese padre culpable y desilusionado, representa un amontonamiento de calamidades que difícilmente pueden llegar al espectador de hoy. Para peor de males, la obra es monótona y previsible en cuanto a

su desarrollo, y la circunstancia de que conste de un solo acto, hace aún más apretujada e inaguantable la recepción del infortunio.

Con un texto tan provecto, Maner Lualdi logró sin embargo una versión muy solvente. Es difícil concebir que este valetudinario Bracco pueda darse mejor. Por un lado, Lualdi amortiguó en lo que pudo la tremebundez del texto, consiguiendo de los intérpretes un trabajo mesurado y convincente. Por otro, no quitó a la obra su carácter de época, y esta actitud permitió por lo menos que el espectador pudiera verla como un curioso espécimen arqueológico. Gianni Santuccio brindó un don Pietro menos lacrimógeno y turbador del que el texto propone, prefiriendo trasmitir sobriamente su presunto drama interior. En ese sentido su labor fue ejemplar, ya que hizo lo posible y lo imposible por rescatar la validez humana de su personaje. Liana Trouché en su primer papel importante, fue una excelente Margherita que cumplió la hazaña de impedir que sus tránsitos de la timidez a la pasión, y viceversa, resultaran chocantes. En el papel más ingrato de esta ingratitud a tres voces, Aldo Giuffré hizo tal vez el mejor de sus trabajos, consiguiendo disimular en su tiesura y en su severidad, las varias contradicciones aglomeradas en el Conde Fabrizio. Eugenio Guglielminetti contribuyó a esta operación llanto con una escenografía a la que, lógicamente, entraba pesadumbre por puertas y ventanas.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de agosto de 1964: 20).

Deliciosamente amoral, de Abilio Pereira de Almeida

Hace aproximadamente dos años que la compañía de Antonio Cytro viene anunciando el estreno de *Deliciosamente amoral*, comedia en dos actos (divididos en doce cuadros) del autor brasileño Abilio Pereira de Almeida. Finalmente, parece que el estreno tendrá lugar esta noche en Sala Verdi.

Abilio Pereira de Almeida es probablemente, en el nuevo teatro brasileño, el autor que ha conseguido los mayores éxitos de boletería. En 1948, fundó el Teatro Brasileiro de Comedia (TBC) y, durante muchos años, fue el dramaturgo oficial de ese elenco. En el ambiente teatral brasileño es sabido que cuando una compañía está al borde del colapso financiero, siempre tiene a mano una posibilidad de salvarse: dar una obra de Pereira de Almeida.

La abundante producción de este autor (que en varias ocasiones ha recibido premios oficiales) incluye títulos como *Pif-paf, A mulher do proximo* (sobre el tema del adulterio), *Paiol velho* (esta pieza, considerada la mejor de Pereira de Almeida, trata sobre la decadencia de la aristocracia rural), *Santa Marta Fabril S.A.* (notablemente representada hace seis años en el Solís por Cacilda Becker y Ziembinsky), *Moral em concordata* (sobre el éxito de los prevaricadores), *O comício* (retrato de un demagogo), *Rua Sao Luiz 27, 8º* (sobre la descomposición de las costumbres), *Em moeda corrente do país* (con

el título de *En pesos moneda nacional*, fue estrenada en setiembre de 1963, por el elenco de Teatro Circular, bajo la dirección de Raúl Bogliaccini) y *Aló 36-5499!* (que es el título original de la pieza que hoy se estrena).

Sábato Magaldi ha señalado que Pereira de Almeida no es un verdadero dramaturgo, sino un periodista dramático, agregando:

"Detrás de un supuesto coraje en la denuncia de los errores sociales [...] permanece irreductible el moralismo burgués, que ve en la evocación nostálgica del pasado el remedio para los desmanes del presente. Pereira de Almeida exhibe, frente a la burguesía, los desvíos éticos a que esta se deja arrastrar, a fin de que, enmendándose, se robustezca y no pierda su solidez. Quién sabe si no es este el secreto de su verdadera identidad con el público que paga por verlo".[24]

El ya mencionado estreno de *En pesos moneda nacional* confirmó en buena parte el diagnóstico de Magaldi. La obra es atravesada por una mansa corriente de cinismo, ya que (al igual que en *Moral em concordata*) el autor viene a decir que, en la organización social de su país, no hay lugar para la honestidad administrativa.

Deliciosamente amoral es también un retrato cínico: a través de sus doce cuadros el autor brasileño presenta el caso de Sandra, una linda muchacha que es cortejada por un estudiante muy meritorio que aspira decorosamente al casamiento; también es minuciosamente deseada por su presunto padre, y regularmente poseída por sus presuntos amigos. Pero el desenlace es más bien virtuoso. La obra figuró durante largos meses en las carteleras de Buenos Aires.

Con respecto a esta obra, Antonio Cytro ha formulado las siguientes declaraciones:

"En la Argentina, se la llevó a escena, pero no ajustándose a la integridad del texto. Fue tergiversada y empañada con el propósito infeliz de hacer una representación pornográfica, lo que equivalió al falseamiento de la obra. Nuestra compañía brindará Deliciosamente amoral *con la máxima honestidad en su verdad teatral.* Deliciosamente amoral *exhibe lo malo, lo nocivo, lo inmoral, lo decadente, para que los espectadores encuentren por su cuenta el camino. El buen camino. Pereira de Almeida es un moralista que deprecia la mojigatería de los moralistas al uso. Y da su lección, su tremenda lección sin abandonar su sonrisa: sonría siempre. Y sus personajes, aun llamados a la piedad, al asco, a la desesperación, también hacen reír. Esa es su fuerza. Y su fascinación. Por eso, cada estreno de Abilio congrega muchedumbres frenéticas y mantienen temporadas en cartel, sin ceder el interés apasionadamente del público".*

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de agosto de 1964: 8).

24 Esta cita, como algunas informaciones antes señaladas, ya escritas en "Superficial enfoque de la venalidad en hábil comedia de autor brasileño", del 23 de setiembre de 1963. (Véase en este volumen).

Costumbrismo poético y timidez dramática

Cuando cae el último telón en algunas de las piezas de Chejov, el espectador suele tener la impresión de que es muy poco lo que ha sucedido en escena: apenas un deterioro, la sutil curva de un desánimo, la melancólica devastación de los sueños. Un efecto semejante ha intentado conseguir el autor nacional Juan Carlos Legido, en *Los cuatro perros* (espectáculo estrenado el sábado en La Máscara, bajo la dirección de Atilio J. Costa), donde la escasa peripecia (corredor viajero, simpático y casado, que enamora a profesora del interior, ocultándole su estado civil) sirve de sostén y pretexto mínimos para la exhibición de una serie de tipos pueblerinos: don Horacio, jubilado, exdueño de un bazar, fundido por exceso de confianza y de molicie, y su resignada mujer doña Carolina, especialista en hacer gancho y en tés de yuyos; doña Petra, afecta al chisme y desafecta al alcohol; Ercilia, viuda consolable; Jovita, solterona con rodetes y desengaños varios. Los dos únicos personajes que están por encima de la atmósfera mediocre, sofocante, del pueblo, son casualmente dos montevideanos: el corredor, misteriosa o rebuscadamente llamado Czepiorka, e Inés, profesora de liceo que aspira a obtener una beca en París (equivalente del célebre: *"¡A Moscú! ¡A Moscú!"*, que sintetiza las esperanzas de *Las tres hermanas*). Como su paradigma ruso, Legido elude la vieja —y por cierto no despreciable— tesis de que drama es sobre todo conflicto. En su obra, hay un leve acaecer que sacude a los personajes; no hay soluciones trágicas, no pasa nada irremediable; pero, después de la caída del telón, esos seres seguirán viviendo, más grises quizá, más solitarios, más empequeñecidos, pero también con los ojos más abiertos y los pies en la tierra.

En términos generales, puede decirse que Legido obtiene, con esos elementos inevitablemente heredados, otros de sello más personal, un resultado francamente decoroso y, además, el más estimable de sus cinco títulos representados. Cada vez, parece más evidente que este autor tiene sensibilidad para el diálogo y maneja bien sus cadencias y efectos; que no cae (o cae excepcionalmente) en la tentación guaranga de nuestros vicios coloquiales; que emplea a veces resortes de ternura, matices de sentimiento, gracias a los cuales llega al espectador y lo conmueve. El flanco más débil de Legido ha sido hasta ahora su poco vuelo imaginativo, y en ese sentido *Los cuatro perros* (aunque enmarcada en un oficio más depurado que el de sus piezas anteriores) confirma esa impresión.

Si se considera que en la obra es muy poco lo que sucede, y ese poco es precisamente algo de tan flojo interés dramático como la módica aventura de la profesora soltera con el casado montevideano, se verá que a Legido le falta cierta osadía para idear situaciones. No digo que al autor le falte capacidad, sino osadía, porque tengo la impresión de que, con más confianza en sus propias fuerzas y en su asentado oficio, Legido adquirirá tarde o temprano la necesaria intrepidez dramática. Por ahora, reserva su arrojo

para lo poético; por ejemplo, la metáfora que da origen al título. *Los cuatro perros* encierra por supuesto (como *El pato salvaje,* de Ibsen, o *La gaviota*, de Chejov, o *Los zorritos* de Lillian Hellman) un símbolo. En su significado literal, los cuatro perros son animales imaginarios, inventados por el viejo matrimonio para aliviar su soledad, para acompañarse con algo. En los últimos tramos, la metáfora se vuelve explícita, ya que Czepiorka trae a los dos viejos un perro verdadero que sustituirá a los cuatro imaginarios. O sea que la realidad es siempre una reducción de los sueños, etc. Pero también es probable que el título sea una alusión indirecta al cuarteto de personajes (don Horacio, doña Carolina, Inés, Czepiorka) más gravitantes. Cuatro perros, es decir, cuatro tipos domésticos, con incipientes rebeldías y viejos conformismos, atados ingloriosamente a sus hábitos, cuatro seres que *"ladran pero no muerden"*.

Puede opinarse de muy distinto modo sobre la validez de ese simbolismo, y hasta pensarse que no está cabalmente ensamblado con el tono casi costumbrista de la obra; pero, aun así, prefiero a Legido equivocándose en un arresto imaginativo que eligiendo un recurso dramático tan manido como el que constituye el nudo de la pieza. Hay, por otra parte, una burla del lugar común, de la cursilería, del afán chismoso (especialmente en la escena que abre el segundo acto) que es eficaz en su comicidad, pero que, en cierto modo, corre en otro andarivel. En realidad, la pieza contrapone un exceso de temas insinuados y también de legítimas influencias (sainete-tango-Chejov) con una escasez de conflictos verdaderos, y ese desequilibrio, aun reconociendo los aislados aciertos, llega a pesar en la obra, provocando un desperdicio de sus posibilidades. No obstante, y pese a la afirmación que antecede, entiendo que el saldo es positivo, no solo porque *Los cuatro perros* representa un progreso en la obra dramática de Legido, sino también porque sus virtudes (aunque menos claras) están formadas por elementos arduos de conseguir y, en cambio, sus defectos (aunque más visibles) parecen susceptibles de una rápida o fácil corrección.

La versión de La Máscara no siempre apuntaló las mejores posibilidades de la pieza, que sin duda residen en el diálogo. Aunque el ritmo impreso por el director Atilio J. Costa fue aceptable, la interpretación, en cambio, estuvo floja en varios papeles. Con excepción de Alma Ingianni (otra vez el punto más alto del elenco) que sacó buen partido de un texto que no ofrece ocasiones de mucho brillo, y Jorge Puyol, que compuso con naturalidad el maleable personaje de don Horacio, el resto actuó sin matices (por ejemplo: Ofelia Coppo, que hizo excesivamente monótono el papel de doña Carolina), sin espontaneidad (Raúl Cabrera, como Czepiorka, careció de la soltura a que el texto lo conmina). Lo mejor del espectáculo fue la escenografía de Claudio Goeckler, que consiguió una nostálgica y fiel atmósfera para su reducido interior con claraboya.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de agosto de 1964: 6).

Tío Vania, de Anton Chejov, por El Galpón

El elenco de El Galpón reanuda hoy su actividad con el estreno de *Tío Vania*, una de las más famosas piezas dramáticas de Anton Chejov, bajo la dirección de César Campodónico.

Chejov nació el 17 de enero de 1860 en Taganrok, pequeña población situada a orillas del Mar de Azov, en Crimea. Nieto de un siervo e hijo de un tendero, en 1884 obtuvo el título de médico en la Universidad de Moscú, y durante seis años ejerció su profesión en Melikovo. Entre los años 1890 y 1892 recorrió gran parte de Rusia y vivió en Italia y Francia. Empezó a escribir en 1880: eran artículos humorísticos que publicaba en el periódico *La Libélula* con el seudónimo Antocha Chekonté. En 1884 escribe su primera pieza teatral: *El camino real*, pero entre 1883 y 1887 se calcula que produjo aproximadamente 150 relatos breves. En 1888 recibe el Premio Pushkin de la Academia de Ciencias, fracasa con el estreno de *Ivanov* y obtiene un pasable éxito con *El oso*. En 1896, con su fama de narrador ya consolidada, estrena *La gaviota*, en el Teatro Alexandrinski de Petersburgo; el rotundo fracaso le afecta profundamente y provoca un retroceso en la tuberculosis que le aquejaba desde hacía varios años. En 1897 publica *Tío Vania* representada dos años después por el Teatro de Arte de Moscú. Stanislavski al principio no captó cabalmente el nuevo sentido dramático de las obras chejovianas; en realidad fue el dramaturgo y director Nemirovitch Danchenki quien comprendió y estimuló a Chejov, estableciendo el nexo entre el dramaturgo y el Teatro de Arte. En el mismo año en que fracasó *La gaviota*. Danchenko había recibido el premio Griboiédov, pero el laureado y consciente autor renunció a la distinción por entender que el drama de Chejov era muy superior al suyo. Gracias a la insistencia de Danchenko , y pese al progreso de su dolencia, Chejov produjo luego *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*, que conjuntamente con *Tío Vania* y *La gaviota*, integran lo más representativo de su producción teatral. Después de haber sido tenazmente negado por el público y la crítica, Chejov asiste a la reivindicación de *La gaviota*. En 1904 su tuberculosis se agrava y muere en Badenweiler, Alemania. Se dice que las últimas palabras, dirigidas a su mujer la actriz Olga Knipper, fueron pronunciadas en alemán: *"Ich sterbe"* (*"Me muero"*).

Aunque en las dos zonas (cuento y teatro) de la producción de Chejov, es siempre visible una actitud crítica, y aunque ambos géneros son igualmente representativos de su genio, media una importante distancia entre el aporte narrativo y el dramático. En tanto que en los cuentos, Chejov sigue y enriquece una tradición satírica de hondas raíces en la literatura rusa, burlándose de todos los mediocres que en el mundo han sido, y arremetiendo contra las diversas formas de vanidad y simulación; en las piezas teatrales más importantes (ya que en las breves su actitud no se distancia sustancialmente de la asumida en los relatos) el escritor, ya maduro y castigado, trata a los

personajes con mayor hondura, y también con otra lucidez. Por otra parte, en lo dramático, Chejov no continúa una tradición sino que la fractura. (Para Gogol, esa fractura también se produjo en lo narrativo; por algo le escribió a Chejov en 1900: *"¿Sabe usted lo que está haciendo? Está matando el realismo... Después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote"*).

Hoy en día, con el nombre de Chejov en todos los repertorios internacionales, resulta difícil imaginar el rechazo provocado por algunos de sus títulos dramáticos más importantes. Pero la verdad es que Chejov incorporaba, sin previo aviso, una renovación de lo teatral que no era fácil de aceptar a simple y primera vista. Por un lado, el autor de *Las tres hermanas* se apartaba del concepto tradicional de lo dramático, o sea el conflicto entre el agonista y el antagonista, para poner el acento (un acento casi esotérico, apenas insinuado en la atmósfera dramática, en los silencios-clave, en los gestos sutiles) en el conflicto interior del personaje. Por otra, Chejov despojó la escena casi totalmente de *hechos* capitales, decisivos, y en cambio la pobló de detalles cotidianos, aparentemente insignificantes. Llegó a escribir:

"Es preciso hacer una obra donde la gente entre y salga, coma, hable del tiempo, juegue al vint; que en la escena todo sea tan complicado y al mismo tiempo tan sencillo, como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se va forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas". Como lo ha visto acertadamente Galina Tolmacheva, *"el verismo de Chejov no es el de los naturalistas: su verdad es una verdad elevada, fina, nada trivial a pesar de su aparente trivialidad"*.

También Stanislavski, que después del inicial desconcierto, fue uno de los más inteligentes expositores de Chejov, expresó en su momento que la obra de su compatriota rebasaba:

"acción y movimiento, pero no en lo exterior, sino en su desenvolvimiento interno. En la misma indolencia, diríase inactividad de los personajes creados por él, late una complicadísima actividad interior. Mejor que cualquier otro, Chejov probó que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que sobre él, y solo sobre él, purificada de todo lo seudoescénico, se puede fundamentar la obra dramática. Mientras la acción exterior en el escenario divierte, distrae o excita los nervios, lo interior contagia, se apodera de nuestra alma y la esclaviza".

Se dice además que Pirandello (el testimonio es de Marie-Anne Commene) admiraba en Chejov su capacidad para expresar la vida sin los recursos de la psicología.

Tío Vania, que fue estrenada por el Teatro de Arte de Moscú en 1899, bajo la dirección de Nemirovich Danchenko, es sin duda una de las piezas más logradas de Chejov, y de las que mejor ilustra la visión del autor con respecto a dos clanes que frecuentemente fueron los objetos de su mirada crítica y sagaz: la clase acaudalada y los intelectuales. El desenmascaramiento del profesor Serebriakov, un seudointelectual egoísta y mezquino,

le sirve a Chejov para tratar el tema en una dimensión social. La obra es, aun en su estructura y en su técnica, representativa de los modos de Chejov. El único hecho aparentemente importante (un intento de asesinato) que en otro tipo de teatro representaría la gran fractura, el más notable acaecer de la pieza, en *Tío Vania* se convierte en un suceso marginal, ya que la verdadera fractura, el más gravitante acontecimiento, tiene lugar en el ánimo de los personajes, en el horrible futuro de tedio que sigue a la apariencia de paz que cierra la obra. Silvio d'Amico ha escrito sobre esta pieza:

"Es como asistir a una única, inmóvil situación; pero el drama, lentamente, marcha y avanza, y llega un momento en que estalla; después se apacigua y es reabsorbido naturalmente, sin ruido, por el indiferente transcurrir de la vida monótona, igual. Cada escena, cada frase, cada palabra, parece brotar de una natural espontaneidad. Y cada escena, cada frase, cada palabra, tienen una razón poética, encierran un motivo esencial e imprescindible. En la apariencia de esa chatura común, cada personaje graba su fisonomía y revela su drama común, que no es solo el drama del tío Vania y su familia, sino que es universal".

En la versión de El Galpón, *Tío Vania* será dirigido por César Campodónico, con escenografía de Yenia Dumnova (de Teatro Libre), vestuario de Guma Zorrilla, ambientación de Alicia Behrens y Agustín Ferrari, luces de Carlos Lamaita, efectos sonoros y selección musical de Mauricio Romanoff. Actúan: Rosita Baffico, Villanueva Cosse, Juan M. Tenuta, Juan Gentile, Lilián Olhagaray, Raúl Pazos, Adela Gleijer, Norma Mautone y Roberto Malinow.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de agosto de 1964: 8).

Canciones para mirar por el Teatro de la Ciudad de Montevideo en el Odeón

El Teatro de la Ciudad de Montevideo estrena esta tarde, a las 15 horas, en el Odeón, su primer espectáculo para niños: *Canciones para mirar*, de la autora argentina María Elena Walsh, bajo la dirección de José Estruch.

María Elena Walsh nació el 1º de febrero de 1930, en La Matanza, provincia de Buenos aires. Cursó estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes, de la capital argentina, y solo tenía 17 años cuando publicó *Otoño imperdonable*, que obtuvo, en ese año, el Premio Municipal de Poesía. En 1948, cuando Juan Ramón Jiménez visitó Buenos Aires, la distinguió especialmente y logró que viajara a los Estados Unidos. En 1950, estuvo en París, donde integró, con la poetisa tucumana Leda Valladares, un dúo folklórico que difundió con éxito la música autóctona de su país. Su segundo libro, *Apenas viaje*, había aparecido en 1948, y el tercero, *Baladas con Ángel*, fue publicado en 1951. *Casi milagro*, que incluye siete sonetos muy elogiados por la crítica, fue publicado en Montevideo (1958), por los *Cuadernos Julio Herrera y Reissig*.

Desde su primer libro, María Elena Walsh fue saludada como una voz fresca y original en la poesía argentina, que, en 1947, año en que apareció *Otoño imperdonable*, amenazaba con un esoterismo aislacionista, generalmente hueco. Una prueba de ese entusiasmo la da esta opinión, algo barroca, del crítico Alfredo A. Roggiano:

"Otoño imperdonable *entró en esa atmósfera recargada y propensa al vacío de una angustia propuesta como necesidad de canto, como la luz y el aire fresco y renovado en un alba fragante después de una noche tormentosa. De nuevo supimos qué cosa era la claridad lumínica, de plena irradiación solar, el sereno aplomo de quien está en su voz con su presencia natural, salida del hondo ser con el canto real y sincero. De ahí esa sensación de magia y encantamiento de un lenguaje nunca oído, pero que, sin embargo, nos dice cosas que recibimos y gozamos con la avidez y el júbilo de lo que se ha esperado y deseado largamente. Como un nuevo Rimbaud iluminado, lleva en su palabra la sabiduría del tiempo; nos habla de todos los juegos de la fantasía, desde las ingenuas imaginaciones que aún no han sido tocadas por el fuego de la vida, hasta el asombro grave que nimba de sombras la pregunta eterna del destino"*. Con más serenidad que su compatriota, Eduardo González Lanuza reconoció en aquel primero libro de Walsh *"un caso de madurez y florecimiento al mismo tiempo, una expresión en palabras precisas junto con la ausencia de temas convencionales"*, y Enrique Anderson Imbert, por su parte, vio en *Casi milagro "una deslumbrante capacidad poética, rotunda y feliz en la expresión de la pura instantaneidad"*.

Lo cierto es que la poesía de María Elena Walsh revela un raro dominio del verso, especialmente del eneasílabo y el endecasílabo, cuya combinación produce en sus poemas extraños efectos de ritmo. Tiene además una formidable espontaneidad y frescura para la rima (su poema *El duende*, juguetón y repiqueteante, es de una extraña perfección) y algunos de sus versos aislados (*"Triste ejercicio el de invadir la niebla"; "Tengo la edad de la melancolía / y el corazón apenas derrotado"*) llegan al triple acierto: como oficio, como metáfora, como significado. Esa estupenda facilidad para componer es, sin embargo, el gran riesgo de esta poesía, ya que representa constantemente una tentación para frecuentar la superficie, para eludir la hondura, para quedarse en la exquisitez. Cuando sabe eludir ese riesgo, Walsh es una voz que importa; pero aun en los casos en que lo elude su poesía sigue existiendo como cualidad sonora, casi como juego. Por eso no es sorprendente la inclinación de esta autora hacia la literatura infantil, género arduo como pocos.

Canciones para mirar, servirá para establecer un primero contacto con el teatro para niños de esta escritora. La versión del Teatro de la Ciudad de Montevideo será dirigida por José Estruch y contará con la intervención de Olga Bérgolo y Víctor Perlo, así como la asistencia e intervención musical de los Hermanos Castro.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de agosto de 1964: 15).

Un Chejov hábilmente concertado

En el lapso que media entre el desafortunado estreno (1896) de *La gaviota*, en el teatro Alexandrinski de San Petersburgo y su exitosa reposición (1898), en el Teatro de Arte de Moscú, Chejov escribió *Tío Vania* (aunque estrenada en 1899, ya había sido publicada en 1897). Quizá aquel contratiempo, que afectó considerablemente al dramaturgo e incluso llegó a provocar una recaída en su tuberculosis, haya gravitado en algunos aspectos de esta obra, que no solo es esencialmente pesimista sino que, además, escarmienta, en la mezquina persona de Alexandre Vladimirovich Serebriakov, la hipocresía y la deshonestidad de los seudointelectuales de la época. Hace mucho que los críticos de todo el mundo consideran la doble posibilidad de interpretación que, según ellos, propone o autoriza Chejov, o sea la vertiente cómica y la vertiente patética. Hace cuatro años, el crítico y dramaturgo inglés J. B. Priestley se quejaba de que a menudo se representase a Chejov *"con un ritmo escénico lento, monótono y desvaído, como si en la habitación de al lado estuviera agonizando alguien"*.

Es cierto, a veces sucede así, y es lamentable. Pero confieso que tampoco puedo imaginar un Chejov festivo, jocoso, saltarín, dinámico, una suerte de *twenties* a la rusa. En todas sus obras hay apuntes de comicidad (la frase de *La gaviota*: *"Estoy de luto por mi vida"*, ha pasado a todos los diccionarios de *quotations* a que son tan afectos los anglosajones), pero tales apuntes están siempre al servicio de una intención nada frívola, y cuando por fin aparece la clave profundamente desesperanzada de la obra, entonces aquel aparente toque humorístico recibe la carga de un signo contrario, y sirve para subrayar la desesperanza, haciéndola más irremediable, más melancólica, más obsesiva. Es cierto que a veces Chejov usa las combinaciones del vodevil, creando una cadena de seres que aman sin ser amados: así acontece en *La gaviota* y también en *Tío Vania*, donde virtualmente ningún enamorado (la excepción es Elena, que confiesa haberse enamorado *un poquito* de su médico adorador) es correspondido. Claro que Chejov usa el recurso sin frivolidad, solo para subrayar el desencuentro. También cuando Vania dispara, sin acertarle, sobre su crapuloso cuñado, pueden cargarse las tintas y obtener una sensación de comicidad basada en el ridículo. Pero, ¿dónde queda entonces el dramático simbolismo de Chejov, quien evidentemente está intentando relevar allí otra falta de puntería, otro miedo de errar más importante y significativo? Al marrar es esa instancia fundamental, Vania está culminando toda una existencia equivocada en la que también careció de pulso, de firmeza, de serenidad; creyó en los falsos méritos de Serebriakov, el profesor, el infatuado personaje, porque en el fondo esa pasividad era algo más cómodo que pensar con la propia cabeza. Como lo vio claramente Eugéne Ilyin, uno de los más influyentes aportes de Chejov consiste en haber escrito acerca de seres humanos y no de meros personajes literarios: *"Mientras el mundo occidental escribía aún*

dramas sobre buena y mala gente, piezas en las que los buenos eran solo buenos y los malos exclusivamente males, Chejov escribió acerca de la gente tal como esta era en realidad". Esa lúcida acepción podría trasladarse asimismo a la oposición de lo cómico y lo patético.

Nada es totalmente cómico en Chejov; nada es tampoco íntegramente patético. Por supuesto, sé que el autor desaconsejó el tono premeditadamente tétrico para sus obras e incluso insistió en llamarlas *comedias*, pero en esa actitud seguramente no iba implícito un propósito de frivolizar o aligerar la esencia de su significado dramático. Técnicamente, *Tío Vania* es una *comedia*, ya que concluye con una plácida apariencia: el acto de violencia fracasa; el profesor, que añora la popularidad y el bullicio, logra al fin su evasión del tedio provinciano; el médico vuelve a sus queridos bosques; Elena se va con un recuerdo dulce y su honestidad intacta; Marina, la vieja ama, se reintegra a la regularidad de sus horarios; Vania vuelve a hacer sus cuentas, y Sonia pormenoriza su confianza en Dios. Pero es justamente esa apariencia plácida la que concentra la carga trágica de la obra: lo trágico es allí la negación al cambio, el empecinamiento en la no transformación, la conciencia de la propia frustración y la no menos consciente imposibilidad de eludirla. En la última escena, lo trágico no está en las palabras pobremente esperanzadas que pronuncia Sonia, sino en el silencio, terco y sin resquicios, del derrengado Vania. El teatro de su tiempo le entregó a Chejov un postulado fundamental: lo dramático es conflicto. Pero el autor de *Tío Vania* escribió decididamente contra la corriente: en sus obras, la tensión dramática se produce casi exclusivamente en base a la distancia que media entre lo que podría ocurrir y lo que no ocurre. Como lo ha señalado Arnold Hauser, en Chejov *"los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se someten, se van a pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consuma no en forma de catástrofe, sino de desilusiones"*.

Uno de los personajes, Astrov, habla de la ociosidad que contagian el profesor y su linda mujer; esa ociosidad que sirve en cierto modo para eliminar los hechos. Nadie hace nada en los cuatro actos, pero ese no hacer nada sirve también para magnificar los detalles: servir el té, quejarse de la gota, tomar vodka, tocar la guitarra, hablar de bosques, preparar el coche. Cuando sobreviene el estallido, este es, en realidad, una concentración de diversas pequeñeces. No pasa nada, pero Chejov se las arregla para puntuar un desarrollo dramático. Cada acto tiene lugar en un distinto nivel emocional, cada escena corta ante los ojos del espectador una nueva rebanada de un mismo sentimiento. En el fondo, todos los personajes se dicen crueles verdades, pero (y allí está el atributo creador del dramaturgo) el espectador sabe que son verdades a medias y, más aun: verdades dichas sin amor. Claro que, en pleno descubrimiento de su método, encandilado quizá por su flagrante novedad, Chejov no pudo evitar ciertas incoherencias con respecto

a su propia invención. Es así que, para un artista como él, que pedía *"que en la escena todo sea tan complicado y al mismo tiempo tan sencillo como en la vida"*; para un artista que reclamaba *"una obra en que la gente entre y salga, coma, hable del tiempo, juegue al vist"*, los monólogos (de Vania, de Elena, de Sonia) no representan una verosímil consecuencia consigo mismo, y el espectador de hoy percibe el desajuste.

Es, sin embargo, una objeción menor. La obra no solo posee la importancia de un teatro que, en su momento, fue vanguardia, sino también una fuerza interior que sigue siendo tan actual hoy como en la fecha de su estreno. Chejov, que no perteneció a ningún partido político; que nació en la pobreza (su abuelo fue siervo) y sin embargo odió la violencia, no fue evidentemente un ideólogo ni propició esas soluciones perfectas, y generalmente impracticables, que los sociólogos, los ecónomos o los políticos, le exigen a veces al escritor. Pero su testimonio sobre la autodestrucción de una aristocracia agostada y frustránea, sobre la corrupción de una burocracia que se derrumba sola sobre las inhibiciones de una clase media, ilustran mejor que varios sesudos tratados sobre la tremenda parálisis de un momento histórico, aproximadamente veinte años anterior a la explosión.

La versión de *Tío Vania* brindada por El Galpón prescindió casi totalmente del sesgo cómico. Hasta ahora, creo que todos los Chejov representados en Montevideo han sido (afortunadamente) dados en serio. Quizá fuera útil ver alguna vez cualquiera de las cuatro piezas importantes de Chejov, vertida en un estilo juguetón, liviano, casi vodevilesco, para acabar así con las dudas y quedarnos para siempre con el estilo severo, en el que indudablemente, nuestra gente de teatro se siente más cómoda. Creo, no obstante, que el director César Campodónico exageró la gravedad, ya que el texto chejoviano, sobre todo en el caso de Astrov, parece reclamar una postura de autoburla que pocas veces fue tenida en cuenta.

El principal mérito del espectáculo es, sin duda, su equilibrio general, del que participan la notable escenografía (probablemente el mejor trabajo de Yenia Dumnova), los impecables trajes de Guma Zorrilla, los puntuales y descriptivos efectos sonoros (tan importantes en la concepción de Chejov) de Mauricio Romanoff, la enriquecedora ambientación de Alicia Behrens y Agustín de Ferrari, el diestro maquillaje de Juan Antonio Moreira (que cumplió la hazaña de afear a Lilián Olhagaray). A ese competente equipo de técnicos, en su mayor parte atinadamente reclutado en tiendas ajenas, debe agregarse por último la labor de un conjunto de intérpretes que cada vez parece más ajustado, más estudioso, más solvente. No todos los directores que actúan en nuestro medio pueden contar con los calificados elementos que en esta oportunidad tuvo a su disposición Campodónico, pero hay que reconocer asimismo que no todos los directores tienen que vérsela con un texto tan desamparado de efectos, tan problemático en sus sutilezas, tan ambiguo en sus significados. Por una parte, Campodónico no desperdició

sus ventajas; por otra, trató honestamente (y en buena porción lo logró) de aminorar sus desventajas. El resultado fue un espectáculo hábilmente concertado, en el que resultó evidente (a veces, demasiado evidente, y esto puede sonar a exótico reproche en nuestro medio) que nada había sido librado a la improvisación: cada gesto, cada movimiento, cada paso, cada vuelta, correspondía sin lugar a duda a una matemática distribución en la estrecha geografía del escenario. Los tonos (extraordinariamente riesgosos en Chejov, ya que pueden desmoronar más de una escena) tuvieron casi siempre una marcación exacta: por ejemplo, los sucesivos *"se han ido"* que, en el último acto, más que para registrar la retirada del matrimonio Serebriakov-Elena, sirven para detectar los distintos estados de ánimo que esa ausencia provoca a los que quedan.

Tres nombres parecen acreedores a una especial mención: Adela Gleiger, Juan Manuel Tenuta, Villanueva Cosse. La actriz cumplió una labor prácticamente sin fallas, aportando no solo una espléndida presencia sino también matices verdaderamente creadores en la composición de su personaje, tan agobiado por el tedio. Fue un gran trabajo, sin duda una de las mejores interpretaciones femeninas en lo que va del año y sin duda la más lograda en la ascendente carrera de la actriz. Juan Manuel Tenuta tuvo el no despreciable mérito de introducirse en un personaje que, a primera vista, no se correspondía ni con su aspecto físico ni con su estilo de actor. Aunque en algunos pasajes el esfuerzo se hizo demasiado visible, el intérprete consiguió sacar a flote su Vania, redondeándolo con un impecable último acto. Villanueva Cosse tuvo a su favor el papel más agradable de la pieza y por cierto consiguió verterlo con soltura y simpatía. En la escena en que Elena le comunica el amor que por él siente Sonia, el intérprete fue soltando sus monosílabos, y pautando sus silencios, con verdadera autoridad escénica. Lilián Olhagaray compuso una Sonia (tal vez el papel más arduo de todo el reparto) meritoria aunque algo irregular en su eficacia. Estuvo muy bien en la decisiva escena de reconciliación con Elena (tal vez el punto más alto del espectáculo), en la encendida defensa de Astrov y en el tono exacto con que dijo dos breves frases que sin embargo son capitales: *"No se puede"* (final del acto II) y *"no, es mejor la incertidumbre"* (acto III). Pero, en otros pasajes, sobre todo cuando debió elevar la voz, no pudo controlarla; evidentemente, su timbre se adecúa mejor a los medios tonos. Juan Gentile hizo un Serebriakov algo compacto o, para decirlo en los ya citados términos de Ilyin: un malo demasiado malo. Su mejor escena fue la del sillón, donde alcanzó a trasmitir a la desamparada sordidez del profesor. El resto, en papeles de menor responsabilidad, contribuyó al ajuste general de la versión. Desde ya puede señalarse este Chejov como uno de los mejores espectáculos del año.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de agosto de 1964: 8).

Murió Alejandro Berruti

Buenos Aires, 31 (AFP). Falleció hoy, a la edad de 76 años, el autor teatral Alejandro Berruti.

Berruti había nacido en Córdoba (Argentina) pero empezó su carrera en Rosario escribiendo varias comedias. Al mismo tiempo alternaba su labor de escritor y periodista con la de dirigente del fútbol local. Fue vicepresidente de la antigua Asociación de Fútbol Argentino.

Se radicó luego en Buenos Aires, donde presidió, de 1940 a 1942, la Sociedad de Autores (Argentores) y la Casa del Teatro (1947-1949).

De sus numerosas comedias corresponde destacar en primer término *Madre tierra* y *La nueva fuerza*, que recibió el premio de la Comisión nacional de Cultura, así como *Qué noche de bodas* y *La suprema ley*.

Sus restos son velados en la sede de Argentores y serán inhumados mañana en el panteón de la Sociedad, en el Cementerio de La Chacarita.

N. de R.[25] — Alejandro Berruti, cumplió activa trayectoria en el panorama teatral argentino, donde además de su labor de dramaturgo, ejerció la crítica, dirigió espectáculos y tuvo una intensa actuación gremial.

Berruti había nacido en Córdoba, en 1888, y su producción abarca más de ochenta títulos. Como sainetero, Berruti no figuró entre los más destacados cultores del género (Tulio Carella no lo incluye en su excelente antología *El sainete criollo*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1957) y en ese sentido su obra más bien se inscribe en el periodo de declinación sainetera, o sea cuando el sainete empieza a convertirse en *grotesco*. Carella recuerda que una frase de Berruti (*"Tres personajes a la pesca de un autor"*) en su momento fue calificada proféticamente de "sainete a deshacer". Berruti, que no calzó, por supuesto, los puntos de un Pacheco, un Novión o un González Castillo, obtuvo en su época bastante resonancia con un teatro sin mayores exigencias (*Concurso de belleza, Chacarero criollo, El rival de Valentino, ¡Qué noche de bodas!, Música barata*, etc.), pero su mayor suceso lo consiguió con un drama rural, *Madre Tierra*, que fue protagonizado por Enrique de Rosas.

En 1962 Rubén Pesce juntó y coordinó las *Historietas de don Alejandro* para un espectáculo que fue presentado con singular éxito de público y de crítica, en el Teatro Libre Florencio Sánchez, de Buenos Aires. Pesce en realidad juntó cinco escenas de Berruti, ambientadas en una casa de inquilinato, situada en un Buenos Aires cuarenta años más joven. Algunas de las escenas son poco más que tangos: tan cursis como sus letras pero asimismo tan ligadas como ellas a un jugoso pasado rioplatense. No obstante, hay que reconocer que toda esa cursilería, esa sentimentalina poco costosa, fue manejada por Berruti con un evidente sentido de los efectos teatrales. Tal

25 Estrictamente, el texto redactado por Benedetti es el que va a continuación. El anterior, imprescindible para el sentido completo de la nota, es la transcripción del cable de la Agencia France Presse (AFP).

conjunción convirtió a buena parte de su obra en textos con un interés a dos puntas: una dramática, otra evocativa.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de setiembre de 1964: 9).

Comediógrafo sin bozal

El título inaugural de la temporada alemana (*Der Maulkorb,* o sea *El bozal*, de Heinrich Spoerl, por el Teatro de Cámara de Alemania, bajo la dirección de Ulrich Erfurth) resultó menos frívolo de lo que anunciaban las resonancias bonaerenses. La anécdota es simple y lineal: en una ciudad de provincia, en Alemania, alguien tiene la osadía de adornar la estatua del Emperador con un irreverente bozal. El Fiscal Mayor llama al Fiscal a secas, y el Fiscal a secas llama al Comisario: es preciso encontrar al culpable, a fin de administrarle el correspondiente castigo. Solo Rabanus (pintor, joven, bohemio) ha sido testigo del tremendo atentado nocturno, solo él puede reconocer al culpable. Pero Rabanus pasa de la buena voluntad al estupor, y del estupor a la diversión, no bien advierte que el culpable (sus imperialísimos bigotes son inconfundibles) es nada menos que el Fiscal, quien al volver de una juerga ha cometido, sin mala intención, el publicitado gesto subversivo. Todo se arregla, sin embargo, y el propio autor del atentado, que en algún momento estuvo a punto de admitir su desliz, colabora eficazmente en el hallazgo del falso culpable, un vago que tiene sus personales razones para apropiarse de un delito ajeno.

Si la pieza es en cierto modo un anti *Capitán de Koepenick* (la obra de Zuckmayer es de 1930, mientras que la de Spoerl es de 1937, y esa cercanía en las respectivas fechas de composición podría explicar ciertos efectos de la segunda) ello quizá se debe a que la elección del recurso cómico tiene un signo contrario: mientras que, en la pieza de Zuckmayer, el uniforme trae al zapatero Voigt un transitorio prestigio, en la de Spoerl, por el contrario, el bozal amenaza al fiscal von Treskow con un desprestigio ilevantable. Pero, en el fondo, ambas comedias comparten una afinidad esencial: un reto (más hondo en el caso de Zuckmayer, más superficial en el de Spoerl) a las sagradas convenciones e hipocresías de la sociedad. Tal vez, y a diferencia de su modelo, Spoerl no quiera pasar *gato* sociológico por *liebre* costumbrista, y su propósito se limite a usufructuar el lado ridículo, la posibilidad cómica, de las contradicciones ampliamente verificables en su medio y en su época. Lo cierto es que la pieza tiene una buena estructura farsesca, cuya eficacia solo decae en el episodio de los falsos culpables. Hay que anotar, además, en el haber de Spoerl su buen olfato para hallar un rumbo humorístico que, sin echar al olvido los cándidos e impagables resortes del vodevil, sea empero legítimamente alemán, incluso en el trazo de brocha gorda que siempre ha servido para sustentar cierta primitiva eficacia del humor germano. Spoerl

se burla de las jerarquías con la misma jocundidad usada por los autores de pochades francesas para burlarse de los cornudos, pero ese cambio de objetivo incluye probablemente un juicio sobre un rasgo nacional, y el autor revela allí excelente puntería.

La versión del Teatro de Cámara de Alemania, dirigida por Ulrich Erfurth, tuvo casi siempre un ritmo de farsa que se correspondió inmejorablemente con la índole de la pieza. Solo algún personaje (la esposa del fiscal) fue vertido en un tono más mesurado, pero ello tiene su explicación en que la actriz María Weeting, al representar dos papeles (el ya mencionado, y el de Frau Tigges) debía establecer entre ambos una distancia apreciable. El mejor trabajo fue sin duda el de Reinhold K. Olszewski, que en estos ejercicios de divismo (baste mencionar, de sus temporadas anteriores, el Voigt del *Capitán de Koepenick* y el Sam Kinsale de *Photo Finish*) se encuentra siempre a sus anchas. Estuvo muy bien acompañado por Friedrich Gynrod (que hizo un Fiscal Mayor de innegable dignidad y buen humor); Julia Laroche, Elizabeth Hitznberger, Theo Stachels, Maria Weeting, Folker Bohnet (particularmente acertado en la divertida escena de Rabanus con su futura suegra, donde el joven pintor toma como pretexto la falsa afonía de la señora para tomar a su cargo las dos partes del diálogo), y Fritz Kost (un elemento que ha mejorado visiblemente con respecto a anteriores temporadas). La escenografía de Dietrich Wolff no fue un dechado de virtudes, pero representó una económica y viable solución para los rápidos cambios de escenario que exige la pieza.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de setiembre de 1964: 9).

Tampoco en alemán se redime Ionesco

Hace pocas semanas, con motivo del estreno de *El rey se muere*, de Ionesco, por la Comedia Nacional, tuve ocasión de pormenorizar mi opinión crítica ante ese tétrico acto único. Me referí entonces al cambio de actitud experimentado por Ionesco a través de cuatro obras (*Tueur sans gages, Rhinoceros, Le piéton de l'air, Le roi se meurt*) con respecto a su personaje paradigmático Bérenger, alguien que no solo ha venido descendiendo de quiebra en quiebra, sino que se ha convertido de una figura simpática en un ser estragado. Este rey, que al comienzo de la obra, se entera de su muerte cercana, y primero intenta rebelarse contra ese destino, pero luego termina por admitirlo a regañadientes, este rey de un país innominado, vencido, despoblado, apestado, caduco, inerte, agónico; este rey ególatra, un flojo, un perezoso, un engreído, un asesino. Ha sido un pésimo administrador de su reino, ha eludido sus responsabilidades, ha hecho decapitar a sus opositores, ha usado sus poderes solo para resumir y vanagloriarse. Frente a ese voluminoso pasivo exigible, significa escaso mérito su añoranza de un gatito o los

intermitentes mimos que dedica a la reina María. Como expresé en aquella nota (ver *La Mañana*, agosto 10),[26] *El rey se muere* no me parece en última instancia una insubordinación ante la muerte, sino una sumida justificación de la misma. Ionesco nos está diciendo que el hombre merece morir, por la sencilla razón de que es un maniático, un cobarde, un egoísta, un reseco, un criminal; con lo cual, de antiteatral se ha convertido en antihumano.

Frente a la versión alemana (*Der könig stirbt*, traducción de Claus Bremer y Hans-Rudolf Stauffacher) estrenada en Teatro Circular por Die Deutschen Kammerspiele, bajo la dirección de Reinhold K. Olszewski, cabe señalar que el afán aniquilador y voraz despilfarro de Ionesco atraviesan sin mayores inconvenientes la frontera idiomática. Es evidente que Olszewski trató de poner diques dramáticos a la incontenible catarata verborrágica de los personajes ionesquianos. Para ello propuso inmovilidad y agrupamiento de seguro valor plástico, así como instancias casi coreográficas. Por otra parte, intentó capear el fúnebre temporal seudofilosófico con un ritmo bastante animado, a veces casi alegre. Si frente a la versión de la Comedia, muchos espectadores, e incluso algunos críticos, pudieron conjeturar que un mayor dinamismo habría beneficiado la puesta, ahora por lo menos queda demostrado que este Ionesco se salva por la velocidad. Entiendo que la obra debe tener para cualquier *regisseur* un poderoso atractivo: hallar la manera de redimirla dramáticamente, de inyectar a ese texto un interés que en sí mismo no tiene. Una proeza que tal vez quede eternamente incumplida.

Claro que Olszewski tuvo que luchar con un inconveniente que se agregó al arduo texto: me refiero a la escenografía de Dietrich Wolff. Es obvio que en la misma se intentó representar todas las edades de la humanidad, a fin de hacer más explícito el sádico mensaje de la obra. Pero resulta no menos obvio que Dietrich Wolff confundió la síntesis con el entrevero. Para poner atención al trabajo de los actores, había que sobreponerse previamente a tanto horror visual. Y aunque las comparaciones suele ser decididamente odiosas, si uno además se acordaba de la notable y esquelética caparazón escenográfica creada por Carlos Carvalho, entonces sí daban ganas de llorar. Otro inconveniente fueron los trajes de Ulla Thiemann, particularmente en lo que se refiere a esa suerte de horrible mameluco rojo que debió soportar el médico.

En el papel de Behringer I (equivalente alemán de Béranger I), Rolf Morell realizó un trabajo irregular, escasamente matizado y no demasiado creador. En general, su Rey estuvo concebido en base a dos tipos de reacciones: el parlamento grandilocuente y superficial, generalmente dicho a voz en cuello, y un modo coloquial, tierno, casi íntimo. En lo primero estuvo francamente flojo, dando la impresión de una labor sin envergadura, sin creación interior, casi diría sin estudio. En lo segundo, en cambio,

26 Véase, reunido en este volumen, "El antiteatral Ionesco se convierte en antihumano".

logró el mejor momento del espectáculo: su diálogo con María Weeting (Julchen) mientras ella le hace recorrer la escena arrastrando su silla de ruedas. Fue el único pasaje en que Rolf Morell estuvo a la altura del prestigio que lo procede; el único en que consiguió una cálida comunicación con la platea. El trabajo verdaderamente impecable fue la de María Weeting quien otorgó una inédita dimensión humana al personaje de la servidora. También las reinas (Elisabeth Hitzenberger y Hanita Hallan) estuvieron bien, sobre todo la primera, que inyectó una helada implacabilidad a la tenebrosa reina Margarita; la segunda, en su papel de reina María, exhibió las tentaciones de la buena vida con una opulencia altamente convincente. Paul Glawion, como Guardián, exageró su indiferencia, desperdiciando así la posibilidad cómica de algunos de sus anuncios estrafalarios. Nuevamente quedó demostrado que el papel más arduo de la pieza es el de Médico. Folker Bohnet lo representó sin la agitación colwnesca que, en la versión montevideana, le otorgara Triador, pero tampoco fue todo lo siniestro que el texto parece reclamar. Es cierto que el horrible traje que le tocó en suerte, puede desbaratar el mejor de los trabajos, pero la verdad es que aún con ese descuento, a la labor de Bohnet le faltó coherencia, definición, solvencia. Siempre pareció un intérprete a la deriva, y eso llegó a ser especialmente chocante porque en el texto de Ionesco, ese personaje es probablemente el que está más seguro de su rumbo.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de setiembre de 1964: 20).

Canciones para disfrutar

Es probable que, en su primer espectáculo para niños (*Canciones para mirar*, de María Elena Walsh, bajo la dirección de José Estruch), el Teatro de la Ciudad de Montevideo no haya cumplido idealmente con todos los postulados teatrales de ese arduo género. Por lo pronto, no es en puridad teatro, sino una serie de ilustraciones escénicas sobre otras tantas canciones; además, el hilo argumental que las une es demasiado endeble como para que tales canciones aparezcan integradas en una trama única; por último, parece claro que, tanto la obra como la puesta, apuntan a un niño no demasiado pequeño (se me ocurre que un chico de cinco o seis años estaría por debajo del destinatario ideal) y a veces apuntan decididamente a un público casi adulto. No obstante, y pese a estos presumibles descuentos, *Canciones para mirar* debe ser uno de los espectáculos más logrados entre los muchos que se han dedicado al público infantil en nuestro medio.

Sucede simplemente que cuando el resultado final, como en este caso, es un éxito artístico, la objeción detallista (aunque dentro de sus límites puede ser justa) se derrumba sola. Si cada una de las canciones tiene en sí misma una justificación teatral, en definitiva deja de importar que el hilo argumental

se debilite o incluso que se rompa. Si cada ilustración escénica lleva consigo una creadora dosis de humor y de inventiva, en definitiva importa poco que la ley teatral no se cumpla en todo su articulado; si, por último, el chisporroteo de imágenes y la calidad poética de las canciones mantienen siempre alerta el interés y la curiosidad de los niños, en definitiva no es alarmante que los más pequeños se queden sin entender algunos giros, algunos efectos, algunas alusiones. Después de todo esto último puede constituir un buen entrenamiento para enfrentar lo poético. Si hoy, como lectores adultos que somos, nos quedamos a menudo en gloriosas ayunas frente a incontables y prestigiosos textos poéticos, y sin embargo nos sentimos estimulados por esa zona de misterio, ¿por qué no pensar que estas criaturas de hoy, con ojos bien abiertos y bien encaminada expectativa (comprendan o no las volteretas imaginativas o verbales que tienen lugar sobre el escenario), están, después de todo, cumpliendo su envidiable primera experiencia de estupor ante lo poético, su inaugural y alegre desconcierto frente a la zona más ingenua de ese viejo y largo misterio que es la vida? *Canciones para mirar* es un espectáculo que podría ser comparado a esas bicicletas demasiado grandes que algunos padres les regalan a sus hijos un poco retacones, con la esperanza de que el esfuerzo diario por alcanzar los pedales, les provoque el tan deseado estirón. En todo caso, quienes sufrirán las más incómodas consecuencias han de ser los padres, que a la salida del Odeón deberán tener listas algunas verosímiles respuestas sobre la Nada y otras menudencias.

El texto funda la mayor parte de su eficacia en su desembozado cultivo del disparate, y aun del absurdo. Pero Walsh tiene la sabia precaución de usar ese expediente (tan propio de élites adultas) en un nivel de recepción escolar. Su disparatario incluye frases como esta: *"Son las miércoles y veinticinco, menos diez centésimos; me llevo una"*, ampliamente festejada por los chiquilines. Así como el adulto suele reírse frente a una comedia que satiriza su vida íntima, o conyugal, o política, así también el niño en edad escolar capta sin dificultad cualquier chiste que parodie su rutina de colegio. Agréguese a ello que las canciones (y también algunos monólogos) incluyen un uso realmente fresco de ritmo y rimas, que en varios casos engranan con una música alegremente pegadiza. Por otra parte, la autora mezcla personajes enteramente inventados, con otros (como Mambrú) que ya encuentran en el pequeño espectador una memoria trabajada, y por lo tanto fértil. Pero aun en los casos en que toma un personaje en préstamo, Walsh nunca lo deja en el mismo estado en que lo encontró; siempre lo enriquece, lo prolonga, lo rodea de metáforas, de bromas, y aun de otros personajes a modo de satélites. Por otra parte, hay en su texto una virtud adicional, que tal vez sea la más importante: el juego de las imágenes y el compás literario, tiene ingenio, picardía, agilidad, permitiendo así la diestra elusión del gran pozo de tontería, ese funesto sucedáneo de la ingenuidad en que se hunde buena parte de la literatura infantil.

La puesta en escena de José Estruch no solo estuvo a la altura de las admirables canciones y su viabilidad escénica, sino que las apuntaló constantemente con estupendos recursos, de una fresca imaginería y también de infalible efecto entre la población infantil. Es evidente que Estruch buscó desintelectualizar moderadamente la pieza, con el plausible propósito de que el niño se sintiera más directamente comprometido en el espectáculo; el mayor mérito de Estruch es haber alcanzado esa intención sin amortiguar el natural ingenio, el estimulante brillo formal de la obra. En ese sentido contó con tres colaboradores fundamentales. Marta Grompone concibió unos trajes estupendos, que cumplieron la triple y obligatoria función de ser disparatados, humorísticos (el atuendo de vaca y el de doña Naftalina serán largamente recordados) y a la vez de buen gusto. Víctor Perlo y Olga Bérgolo crearon sus innumerables personajes con un cariño, un dinamismo, una agilidad y un buen humor, que siempre hallaron el correspondiente eco en la botijada. Aunque equivalentes en sus méritos, el trabajo de Víctor Perlo (cuya trayectoria teatral incluye trabajos de reconocida eficacia) sorprendió menos que el de Olga Bérgolo (primera solista del Ballet del SODRE) que en esta primera incursión teatral demostró una soltura escénica, una intencionada dicción y una indeclinable simpatía, que resultaron elementos básicos del espectáculo. Los hermanos Castro, aunque algo tiesos cuando les tocó actuar, estuvieron impecables en cuanto cantantes.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de setiembre de 1964: 9).

Caricatura generalizada

Tal como lo había anunciado Reinhold K. Olszewski en su conferencia de prensa, y como lo reiteró unos segundos antes de levantarse el telón, *Prairie Saloon*, de Heinz Wunderlich (espectáculo estrenado el sábado en Teatro del Círculo por *Die Deutschen Kammerspiele,* bajo la dirección de Ulrich Erfurth), no es una comedia musical "en serio", sino una caricatura de muchas cosas: desde la ópera hasta el *western*, desde la superproducciones de Hollywood hasta *La ópera de dos centavos*, de Bertolt Brecht.

En el permanente ambiente de un típico bar del oeste, Wunderlich reúne toda la galería de invariables personajes que el *Far West* viene desde hace varias décadas brindando a Hollywood. Ahí están el *sheriff* borracho y sin voluntad, la veterana dueña de la posada única, la linda e inocente cantinera, la cantante que añora a Broadway y al Mississippi, el médico antihigiénico cuya sola misión es registrar defunciones, el hombre que atiende el bar y es seguro candidato a cadáver, el matón invencible, el misterioso asesino, los tahúres, etc., y también por supuesto la parejita que llega del Este, con mansa apariencia y recóndito coraje.

La anécdota es simple, los recursos son ingenuos, la intención paródica es deliberadamente primitiva, la insistencia en disparar revólveres termina siendo un poco fatigante. Sin embargo, todo ello es salvado en definitiva por dos aspectos del espectáculo: en primer término, los números musicales, que, paródicos o no, tienen una vitalidad propia y, luego, la espontaneidad humorística con que actúa, baila y canta la mayor parte del elenco. Aunque el espectáculo comenzó frente a una platea reticente, el visible disfrute de los intérpretes se fue paulatinamente contagiando al público que, al final, se lanzó a acompañar el compás del coro que cierra la obra.

Las intenciones satíricas de Wunderlich no son demasiado sangrientas (el tema daba para mucho más), pero de todos modos el último recurso tiene su efecto. El protagonista, o sea el muchacho bueno que vino del Este, cae acribillado por los balazos de Doc, pero inmediatamente se levanta. Y ante el sorprendido médico que pregunta por qué no muere, el resucitado simplemente responde: *"Porque en los* western *el bueno nunca muere"*.

La dirección de Ulbrich Erfurth consiguió un buen dinamismo y una actuación entusiasta y solvente de un elenco que (salvo alguna excepción, como Friedrich Gynrod que, en realidad, es cantante de ópera) seguramente carece de una experiencia profesional en el género. Algunos números musicales estuvieron especialmente bien: por ejemplo, la canción de Gynrod (parodia con varios destinatarios) que abre el segundo acto; la explicación de Fritz Kost sobre psicología de las pistolas y otros trabalenguas; el dúo de Kost y Julia Laroche, que ridiculiza exitosamente la sentimentalina interminable de los *musicales* norteamericanos; y, en general, todas las canciones de Hanita Hallan, que no tiene mucha voz pero la maneja bien. Por otra parte, frente a los mullidos atributos físicos que generosamente exhibe Hanita, ¿qué espectador sería capaz de fijarse en su voz? Además de los ya mencionados, cabe destacar también los nombres de María Weeting, excelente como vieja posadera, y el del pianista Peter Janssens, pieza vital de esta diversión generalizada.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de setiembre de 1964: 9).

Hamlet, por el elenco alemán

Para culminar su temporada montevideana, el Teatro de Cámara de Alemania ha elegido nada menos que *Hamlet*, cumpliendo así con la cuota shakespiriana que ha sido llenada por ese elenco en casi todas sus visitas: en 1961, con *Noche de reyes*, y en 1963, con *La fierecilla domada*.

Hamlet es seguramente la más famosa de las tragedias de Shakespeare. Estrenada aproximadamente en 1601 (se dice que el propio Shakespeare representaba con éxito el papel de La sombra), fue publicada por primera vez en 1603. Su argumento se basa en una antigua leyenda, narrada inicialmente por el danés Saxo Grammaticus (siglo XII) en su *Historia de los Daneses*, y

posteriormente recogida por F. de Belleforest en sus *Historias trágicas*. Al parecer, Shakespeare modificó detalles esenciales de la antigua leyenda o de sus posteriores trascripciones, introduciendo además cambios importantes en el carácter de los personajes; entre estas modificaciones, los investigadores mencionan frecuentemente la experimentada de Hamlet, que en la tragedia shakespiriana no se finge loco para llevar a cabo su venganza (como sostenía la antigua saga) sino sencillamente para aplazarla.

Hamlet es una obra tan rica y a la vez tan ambigua, que, como bien ha visto W. J. Imtwistle:

"nadie se acerca a esta obra sin entrever su significado trascendente tras las dudas de Hamlet, pero nadie adivina cuál es ese significado. Se le ha expresado muchas veces en palabras; pero las palabras se disuelven bajo la sensación de su insuficiencia. Hamlet aplaza la acción, y sin embargo es una actuante rápida; es un demente ambiguo y muy astuto; es basto y sublime; es ineficaz y (como se nos ha dicho hace poco tiempo) consumadamente maquiavélico. Que Shakespeare vio en Hamlet más que todos sus críticos es indudable; pero no es seguro que hasta él mismo haya visto en su personaje algo más que un enigma, un enigma creado por su propio cerebro, pero no por eso menos desconcertante".

Goethe vio en el personaje de Shakespeare *"una índole bella, pura y sumamente moral, sin la fuerza nerviosa que hace al héroe"*, mientras que George Bernard Shaw creyó que *Hamlet* no solo era *"la tragedia de la vida privada, sino también la tragedia de un poeta soltero"*. Kenneth Muir ha encontrado una buena nómina de respuestas críticas a la pregunta: *"¿Por qué se demora Hamlet?"*, y ha aventurado la opinión de que cada respuesta sirve sobre todo para retratar a quien la expresa. Coleridge, por ejemplo, asignó a Hamlet un intelectualismo hiperreflexivo; Schopenhauer, por su parte, atribuye la demora a una suerte de cinismo; Middleton Murry y Roy Walker entienden que con esa actitud, Hamlet se rebela contra una moral de la venganza; los freudianos, en cambio, han conectado la postergación (¿cuándo no?) con el complejo de Edipo, y el discutido crítico C. S. Lewis ha opinado que Hamlet simplemente es Everyman, o sea todo el mundo: alguien agobiado bajo el peso del pecado original. Antes de 1919, el crítico alemán Gustav Landauer, autor de un célebre estudio inconcluso sobre Shakespeare, veía lúcidamente que, en *Hamlet*, Shakespeare había dada un paso más allá de su época:

"Está en el deslinde de dos eras, y extrae de tal posición su inmensa amplitud de visión. Ya retrata al hombre intelectual de la nueva acción, al hombre de la república, al solitario en este nuestro mundo, el que es rebelde, irónico y poeta que se arma de palabras, porque no se le permite formar sociedades humanas".

Para la versión de *Hamlet* que, como despedida de su temporada presenta esta noche el Teatro de Cámara de Alemania, el director Ulrich Erfurth ha pretendido reintegrar los personajes de la obra al concepto más puramente shakespiriano. Así al menos lo ha adelantado el director general del conjunto Reinhold K. Olszewski, en su primer contacto con los

periodistas: "*Cada composición de personaje se basa en la descripción que del mismo hace el propio Shakespeare*".

La escenografía, como de costumbre, es de Dietrich Wolff, y el vestuario de Ulla Thiemann. Actúan: Folker Bohnett (Hamlet), Reinhold K. Olszewski (Rey Claudio), Theo Stachels (Polonio), Paul Glawion (Horacio), Volker Spengler (Laertes), Peter Janssens (Rosenkranz), Fritz Kos (Güildenstern), Friedrich Gynrod (Osrick), Frank Kristian (La Sombra), Rolf Morell (Forinbras), Hanita Hallan (Reina Gertrudis), Julia Laroche (Ofelia) y María Weeting (Prólogo).

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de setiembre de 1964: 9).

Una broma urbanísima y una farsa desaforada

Las dos piezas breves (*El Apolo de Bellac,* de Jean Giraudoux, y *El pedido de matrimonio*, de Anton Chejov, ambas con dirección de Theo Stachels) que integraron el cuarto programa de la temporada alemana permitieron un trabajo que, hasta esa instancia, debe ser conceptuado como el más satisfactorio del elenco.

Por supuesto, hay que dejar constancia que, a diferencia de otros títulos del repertorio (baste mencionar *El rey se muere* y *Hamlet*), ni la pieza de Giraudoux ni la de Chejov incluyen grandes problemas escénicos; lo mejor que puede hacer un director es dejarlas correr. Y eso fue en realidad lo que vino a hacer Theo Stachels con mucho tino.

Siempre he considerado que *El Apolo de Bellac* es una de las piezas más logradas de Giraudoux, probablemente porque en ella confluyen varias razones que permiten disfrutar del innegable brillo formal de ese autor tan particular, y a la vez no sentirse rechazado por la obsesión de equilibrio que casi siempre propaga su obra. Por lo pronto, el tono, a la vez astuto y educado, de Giraudoux, no corre aquí el riesgo (tan visible en sus obras más ambiciosas) de frivolizar lo trascendente, de aligerar lo trágico, de cerebralizar el corazón. Y no lo corre, porque la idea central de la pieza (una muchacha consigue increíbles efectos mediante el sencillo expediente de encontrar *bellos* a todos los hombres, y decírselo con todas las letras) no tiene mayores pretensiones filosóficas y es en realidad poco más que una broma. Por otra parte, la dimensión reducida de la obra (dura solo un acto) parece estar proclamando su tono menor, y esa admitida modestia hace que el espectador disfrute sin prejuicios de los términos ingeniosos en que el minúsculo conflicto se plantea.

Stachels, aprovechando que el tema de la vanidad humana lleva en sí mismo atrayentes posibilidades de comicidad, manejó la obrita como el chiste que es, es decir, como una sátira casi neutra, aérea, desarraigada, urbanísima, con dardos de gracia que arranca a gran velocidad pero llegan lentamente a su destino. La versión alemana de Charles Regnier corre con

fluidez y mantiene casi siempre el espíritu bieneducado del original; incurre no obstante en pequeños cambios (por ejemplo: una referencia al Museo del Hombre, fue transformada misteriosamente en otra al Museo de Figuras de Cera) que parecen algo caprichosos. La interpretación estuvo muy bien defendida en el trabajo de Elisabeth Hitzenberger (Agnes) y Folker Bohnet (El señor de Bellac), que cumplieron su mejor actuación en lo que va de la temporada. Fueron asimismo muy divertidas las viñetas a cargo de Reinhold Olszewski (el Presidente) y Paul Glawion (el Secretario General).

El pedido de matrimonio, de Chejov, es un acto brevísimo que ya desde el texto trae asegurado su éxito reidero; o sea que habría que darlo muy mal para que el público no llegara de algún modo a divertirse. Por cierto, no fue este el caso de Die Deutschen Kammerspiele. En ese impagable episodio (un joven hacendado se apersona en casa de un terrateniente vecino para pedirle la mano de su hija, y la muchacha misma acude también a atender al pretendiente; pero la romántica instancia sufre peligrosas interrupciones y desvíos debido a los litigios entre latifundistas y a las discusiones sobre perros de caza), Stachels acentuó el tono de farsa, que en algunos momentos fue realmente desaforado. El sólido texto de Chejov aguantó exitosamente la arremetida germánica y se integró perfectamente en tal estilo peculiar de comicidad. Contribuyeron grandemente a la división los impecables trabajos de la excelente Julia Laroche y del versátil Fritz Kost (esta ha sido la temporada que le ha dado mejores oportunidades a Kost, intérpretes en ascenso que desde hace varios años acompaña el elenco de Olszewski), por cierto bien acompañados por Frank Kristian.

Ya da pereza señalarlo, pero, como de costumbre, la escenografía de Dietrich Wolff fue pobre de inventiva en Giraudoux, y decididamente horrible en Chejov.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de setiembre de 1964: 9).

El milagro alemán: un *Hamlet* decidido

En una de las primeras escenas de *Hamlet*, el rey Claudio le suplica a su hijastro que no vuelva a la Universidad de Wittenberg. En cierto pasaje de su *Journal* (exactamente, el 10 de julio de 1931), André Gide aprovechó esa referencia casi marginal para formular una curiosa teoría:

"¿Alguien ha hecho valer en explicación del carácter de Hamlet, el hecho de que este venga de una universidad alemana? Trae a su país natal los gérmenes de una filosofía extranjera; viene de estar sumergido en una metafísica de la que el ser o no ser *me parece un producto innegable. Entrevero en el célebre monólogo todo el subjetivismo alemán [...]. Al regresar de Alemania, no puede actuar, sino que raciocina. Creo que la metafísica alemana es la responsable de sus irresoluciones".*

Estoy seguro de que si André Gide hubiera visto el *Hamlet* (estreno del lunes 7, en el Teatro del Círculo) con que *Die Deutschen Kammerspiele* dieron fin a su temporada, habría tenido que reconocer que esta vez Alemania, acaso arrepentida de su antiguo legado, reintegraba al Prínicipe de Dinamarca buena parte de su capacidad resolutiva. La verdad es que pocas veces se ha visto un Hamlet tan decidido, tan dinámico, tan vital, tan consciente de su rumbo, como este que protagonizó Folker Bohnet, bajo la dirección de Ulrich Erfurth. Ahora bien, como Hamlet es la gran presencia de la tragedia, la seguridad y el aplomo del protagonista dieron el verdadero tono del espectáculo, pasando a regir todas las resonancias y a contaminar todas las actitudes.

Por supuesto que puede impugnarse esta versión tan particularmente dinámica de Ulrich Erfuth. Lo menos que puede decirse es que contraría la imagen paulatinamente impuesta, de un Hamlet irresoluto, vacilante, enigmático, turbio, equívoco. Aun los espectadores curados de espanto sintieron que algo rechinaba en esa imagen casi ululante que invadió el primer acto. Hubo probablemente en ese comienzo demasiado impulso, provocado tal vez por nerviosidad o exceso de tensión; a partir del segundo acto, el trabajo de Folker Bohnet se afirmó y llegó a tener excelentes momentos: las instrucciones a los actores, el dúo con Ofelia, los monólogos, la escena del cementerio. La verdad es que Hamlet es un personaje lo suficientemente ambiguo y maleable como para tolerar un número increíble de interpretaciones. Erfurth ha sostenido (así al menos lo aseguró Reinhold Olszewski en una conferencia de prensa) que su versión de la tragedia es la más fiel a Shakespeare, ya que, para la composición de cada personaje, se basó en la descripción que del mismo hizo el propio dramaturgo. No me considero suficientemente erudito en Shakespeare como para confirmar o descartar esa invocada fidelidad. Después de todo, la historia del teatro rebosa de contradictorias *fidelidades* a Shakespeare. *Hamlet* es una suerte de arcilla que el dramaturgo pone en manos de cada director. Hay sin embargo un requisito ineludible: que la versión del personaje tenga coherencia interior. Con ese requisito cumplen director e intérprete, y no es poco mérito.

A esta altura es preciso aclarar, sin embargo, que no todos los papeles estuvieron defendidos con la solvencia demostrada por Bohnet, Julia Laroche hizo una Ofelia muy aceptable e incluso llegó a lucirse en su escenita de locura; Theo Stachels creó con autoridad un Polonio adulón y bienmandado; Reinhold Olszewski, sin llegar al nivel de sus mejores trabajos, acertó en las estampa del Rey. En cambio, fue visible que los papeles de la Reina y Laertes resultaban una responsabilidad excesiva para Hanita Hallan y Volker Spengler respectivamente. Otros intérpretes estuvieron en un nivel aún menos decoroso. Un disfrute adicional del espectáculo fue la notable traducción alemana de Wilhelm von Schlegel (en el programa, Schlegel figura como único traductor, pero seguramente debe tratarse de la

versión posteriormente revisada por Ludwig Tieck), que lució como nunca en el buen decir de los intérpretes alemanes.

La escenografía de Dietrich Wolff casi no existió, y esa omisión merece (por varias y documentadas razones) un caluroso elogio. El vestuario de Ulla Thiemann incluyó algún acierto aislado, como el traje de Ofelia, pero en general significó un contrapeso del espectáculo. El atuendo del Rey, por ejemplo, fue de un mal gusto estremecedor.

Como final de temporada, y aun con los desencuentros que arriba se mencionan, este *Hamlet* germánico fue un espectáculo digno y a la vez provocativo, con una labor (la de Folker Bohnet) que justificó, e hizo viable, la osadía de la empresa.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de setiembre de 1964: 9).

Balance final de la temporada alemana

Esta cuarta temporada montevideana del Teatro de Cámara de Alemania no incluyó ningún espectáculo tan memorable como *Los bandidos* de Schiller (en 1962) o *Broma, sátira, ironía y significado profundo*, de Grabbe (en 1963). No obstante, cabe reconocer que tanto el repertorio como las puestas en escenas y la interpretación estuvieron en un nivel muy digno y de general solvencia. El déficit más evidente, al igual que en temporadas anteriores, tuvo que ver con el escasamente inspirado vestuario y la lamentable escenografía.

El repertorio incluyó seis títulos: *Der Maulkorb* (*El bozal*), una sátira de Heinrich Spoerl, con buena estructura farsesca, en la que el autor usufructúa el lado ridículo de las contradicciones ampliamente verificables en su medio y en su época; *Prairie Saloon*, parodia de comedia musical en la que Heinz Wunderlich, con un humor deliberadamente primitivo y una anécdota simple hasta la exageración, se burla de varios géneros, hábitos y grandilocuencias; *Der könig stirbt* (*El rey se muere*), fúnebre temporal seudofilosófico de Ionesco, cuyo afán aniquilador funcionó sin inconvenientes en la traducción alemana de Claus Bremer y Hans-Rudolf Stauffacher; *Der Apoll von Bellac* (*El Apolo de Bellac*), ingeniosa broma de un Jean Giraudoux en tono menor; *Der Heiratsantrag* (*El pedido de matrimonio*) impagable episodio farsesco de Anton Chejov; *Hamlet*, de Shakespeare, que permitió disfrutar de la excepcional traducción alemana de Schlegel-Tieck.

Ultrich Erfurth dirigió tres de esos títulos (*El bozal, Prairie Saloon* y *Hamlet*), o sea una farsa, una comedia musical y una tragedia clásica. Su versatilidad salió bien parada, aun en el Shakespeare, donde tentó un rumbo casi revolucionario, o por lo menos altamente provocativo, al convertir a Hamlet en un ser decidido y vital. Su versión tuvo, de todos modos, la gran virtud de una innegable coherencia interior. El doble programa (Giraudoux

y Chejov) dirigido por Theo Stachels, corrió a favor de las posibilidades reideras de ambas piezas; en varios aspectos, incluida la interpretación, fue el espectáculo más logrado de la temporada. En la única pieza (*El rey se muere*) que dirigió Reinhold K. Olszewski hizo lo humanamente posible por redimir dramáticamente este verborrágico Ionesco, pero el espectáculo demostró que esa es una empresa condenada al fracaso.

En el rubro interpretación, corresponde mencionar a Reinhold K. Olszewski (a sus anchas en el ejercicio de divismo que cumplió en *El bozal* y en la brillante viñeta de *El Apolo de Bellac*; su Rey Claudio de *Hamlet* no calzó los mismos puntos), Folker Bohnet (con excelentes momentos en Hamlet y muy bien en *El Apolo de Bellac* y *El bozal*; flojo como Médico en Ionesco), Julia Laroche (hizo con gran autoridad el único papel femenino de *El pedido de matrimonio*, cantó afinada y paródicamente en el musical de Wunderlich; hizo una muy aceptable Ofelia y no desentonó en sus otros papeles), Fritz Kost (actor que ha experimentado, con respecto a anteriores temporadas, un notable progreso, y que en la farsa de Chejov estuvo brillante). María Weeting (impecable en varios papeles menores, y notable en la criada de *El rey se muere*), Hanita Hallan (pobre como Reina Gertrudis, bastante mejor como Reina María, decididamente bien como Mississippi-Lilly, y en general lindísima de ver), Elisabeth Hitzenberger (inyectó una helada implacabilidad a la reina Margarita, en Ionesco, y defendió muy bien su Agnes, en Giraudoux). El resto no desentonó, tal vez con la única excepción de Volker Spengler, que en *Hamlet* hizo un Laertes totalmente descolocado.

Es evidente que el elenco de Olszewski ya se ha constituido en una suerte de institución teatral que, año a año, va afinando su puntería. Sería de desear, para próximas temporadas, una mayor proporción de autores alemanes (o por lo menos de habla alemana) en el repertorio. ¿No es increíble que en cuatro años todavía no hayan ingresado Bertolt Brecht o Max Frisch a la programación estable del conjunto?

Por mejor que haya sido representados Giraudoux y Chejov, siempre tiene un interés muy especial ver a los autores alemanes en su salsa. Y de todos modos cuesta creer que del teatro alemán contemporáneo solo sea posible extraer representantes de lo frívolo, como es el caso de Spoerl o de Wunderlich, por estimables que estos sean en sus respectivas especialidades.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de setiembre de 1964: 8).

A la sombra de Nabokov

Pese a su apariencia juguetona y superficial, el tema de *El sátiro*, de René de Obaldía (espectáculo estrenado el miércoles 9, en la Sala Verdi, bajo la dirección de Alfredo de la Peña), tiene su lado más o menos escabroso. Urbano Cloquet, el protagonista, es un locutor de noticiarios de TV.

Como tal, anuncia catástrofes, adelantos técnicos, alumbramientos famosos, etc. También anuncia las repetidas fechorías de un sátiro, quien (a diferencia de su colega montevideano) se dedica a las jovencitas de doce años. Urbano debe soportar en su vida privada la asfixiante protección de su madre viuda y las fogosas arremetidas de una maestrita. Cuando además aparece un extraño personaje, llamado Vechsé de Saintonge, que lo bombardea con extrañas indirectas, Urbano hace la valija y huye. Es entonces que aparece Eudoxia, chiquilina a la vez inocente y maliciosa, que lo enreda en una extraña aventura, merced a la cual Urbano, que no es textualmente un sátiro, es no obstante tomado como tal. No conviene identificar aquí al sátiro verdadero, pero ese desenlace no importa demasiado en la pieza. Aunque Eudoxia no llega a ser vejada, el probable mensaje de Obaldía no dista demasiado del que hizo famoso a Nabokov y su teoría de las ínfulas. Quizá ese mensaje consista en una comprobación muy simple: que todo hombre lleva en sí mismo un sátiro, y que este sale a la superficie a la menor provocación.

El tema se prestaba, por supuesto, para dos vertientes peligrosas: la seudo trascendente, a lo Nabokov, y la pornográfica, a lo que venga. Obaldía tiene la habilidad de no caer en ninguna de esas tentaciones, y atraviesa los dos actos en un difícil equilibrio. Si la obra se salva parcialmente, ello se debe a su innegable sentido del humor. Obaldía tiene, como Ionesco, una evidente inclinación a desarbolar el lugar común, mediante diálogos más o menos chispeantes, y una ofensiva, cargada de absurdos, contra el idiotismo verbal. Pero, a diferencia del autor de *La cantante calva*, Obaldía no es un absurdista integral, y eso rescata en cierto modo la viabilidad de su recurso. Los diálogos de *El sátiro*, en vez de enfrentar y mezclar absurdos puros, proponen prolongaciones absurdas de tendencias, vicios, tentaciones, hábitos, nada absurdos sino muy verosímiles. Es como si el vodevil atravesara el absurdo y en esa travesía adquiera dinamismo, rejuveneciera su gracia.

Si la pieza no es un logro completo, ello se debe a cierta indecisión temática, a una confusa intromisión a rasgos fantásticos (por ejemplo, el aspecto del Sátiro de Servicio) que no llegan a integrarse totalmente en la trama, y también a ciertos aflojamientos del diálogo, que en alguna escena del acto segundo dejan a la intemperie la modestia esencial de la pieza. Sin embargo, el humor de Obaldía es suficientemente sostenido, y en definitiva aquellas transitorias claudicaciones no importan demasiado. El texto corre con fluidez (también en la traducción de Alicia Behrens, con excepción de los trozos en verso, donde se nota cierta dureza) y cada rasgo ingenioso llega siempre a tiempo para que el espectador se olvide de sus repasos.

La puesta en escena de Alfredo de la Peña tuvo la gracia, la frescura y el ritmo necesario para que el matiz escabroso de la obra se diluyera en una alegre ingenuidad. Algunos agregados de entrelíneas montevideanas, no molestaron, pero en cambio cabe reprochar la modificación de la última escena (en el texto original, Urbano y Eudoxia se alejan bailando

jubilosamente entre los árboles) que pareció demasiado abierta e incluso desalentó el aplauso. En compensación, los demás detalles estuvieron esmeradamente vigilados, desde las emisiones de radio y TV hasta la colorida escenografía de Luis Arbondo y la buena ambientación de Agustín Deferrari. Como sucede siempre que Alfredo de la Peña cuenta con un elenco dúctil, el nivel interpretativo fue muy decoroso, e incluso francamente bueno en los papeles de mayor responsabilidad. Nubel Espino, intérprete de auténtica vis cómica, tuvo, además de gracia, la espontaneidad y soltura imprescindibles para que el personaje de Urbano Cloquet funcionara en un tono de saludable franqueza y distraída modestia, dos rasgos que en cierto modo justifican la figura concebida por Obaldía. Teresa Morales cumplió la proeza de aniñarse hasta los doce años exigidos por su papel, sin que la peligrosa composición del personaje resultara caricaturesca o ridícula. Su trabajo tuvo frescura, naturalidad, simpatía, y todavía le sobró paño para infundir ingenuidad a las más aviesas intenciones de Eudoxia. Gustavo Castro (que bajo la dirección de de la Peña siempre aumenta su rendimiento) tuvo algunos gestos impagables. Lydia de Lodrón sobreactuó un poco su papel (particularmente en el primer acto), pero en general tuvo un buen rendimiento.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de setiembre de 1964: 8).

Galileo Galilei, de Brecht, por la Comedia Nacional

La Comedia Nacional estrena esta noche en el Solís, *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, el célebre poeta y dramaturgo alemán que revolucionó el concepto de lo teatral con sus teorías del *distanciamiento y la historización*.

Bertolt Brecht nació en Augusburg (Baviera) el 10 de febrero de 1898 y murió en Berlín Oriental el 14 de agosto de 1958. Su padre era un modesto industrial. Brecht siguió estudios de medicina, que debió interrumpir a causa de la Primera Guerra Mundial, donde prestó servicios como enfermero. Aun antes de acercarse ideológicamente al marxismo, Brecht fue un inconforme con respecto a la estructura social que lo rodeaba. Esa actitud se reflejó en sus primeros poemas, que él recitaba y cantaba acompañándose con la guitarra. En 1922 obtuvo su primer éxito como autor teatral, al obtener el Premio Kleist con su pieza *Trommein in der Nacht* (*Tambores en la noche*). En *Im Dickicht der Stadte* (*En la espesura de las ciudades*) se mostró como un precursor del antiteatro de Ionesco. De 1928 data la pieza que probablemente ha hecho más por su celebridad: *Dreigroschenoper* (*La ópera de dos centavos*), con música de Kurt Weill. En ese mismo año se casa con la actriz Helene Weigel, que será primera figura en la mayor parte de sus obras. En 1933, año en que Hitler asume el poder, Brecht debe abandonar Alemania y reside sucesivamente en Francia, Dinamarca, Finlandia, Rusia y Estados Unidos.

En el exilio crea obras tan importantes como *Der gute Mensch von Sezuan* (*El alma buena de Sechuán*), *Mutter Caurage und ihre kinder* (*Madre coraje*),

Leben des Galilei (*Galileo Galilei*). Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Brecht se estableció en Alemania Oriental. Allí creó (con Ernest Busch, Erich Engel, Caspar Neher y Helene Weigel), el Berliner Ensamble, donde pudo llevar a la práctica sus teorías sobre el teatro. El Berliner Ensamble se convirtió rápidamente en uno de los más notable conjuntos teatrales de Europa. Aunque siempre se consideró a sí mismo un comunista, Brecht mantuvo a través de los años una definida actitud, contraria al realismo socialista, que le originó algunos problemas en su labor del Berliner Ensamble.

Como teórico del teatro, Brecht se opuso tenazmente a la identificación (tácitamente establecida por el teatro dramático) del espectador con el héroe escénico, dirigiendo en cambio todos sus esfuerzos a una lúcida separación (*Verfremdung*) del espectador con lo que está pasando en la escena. En su teoría del *distanciamiento*, Brecht busca concretamente la defensa del raciocinio que el público debe siempre ejercitar. El espectador ha de permanecer en un estado de máxima lucidez, a fin de poder juzgar, y actuar en consecuencia.

De *Galileo Galilei* hay dos versiones: una escrita en 1937-1938, durante el exilio de Brecht en Dinamarca, en pleno auge del nazismo (fue estrenada en Zurich en 1943), y otra, algo abreviada, y traducida al inglés por el propio Brecht que fue representada por primera vez el 31 de julio de 1947 en el teatro Coronet, de Beverly Hills, en Hollywood, con Charles Laughton en el papel de Galileo y música de Hans Eisley. La dirección fue compartida por Joseph Losey y el propio Brecht. En Italia hubo dos memorables versiones de Giorgio Strehler: en 1953 y en 1963, está última con una interpretación de nuestro conocido Tino Buazzelli, a quien la crítica dedicó calurosos elogios.

Es importante esta constancia en las notas de Brecht:

"Cuando, en los primeros años de mi destierro, escribí en Dinamarca sobre La vida de Galileo, *me ayudaron a reconstruir la imagen ptolemaica del mundo algunos ayudantes de Niels Bohr, que trabajan en la desintegración del átomo*. —Y luego agrega—: *El crimen de Galileo puede considerarse como el* pecado original *de la ciencia moderna, Galileo convirtió la astronomía, que interesaba vivamente a una nueva clase, la burguesía, ya que servía de soporte a las corrientes sociales revolucionarias de la época, en una ciencia especializada y muy bien delimitada que, naturalmente, y precisamente por esta su* «pureza», *es decir, su indiferencia hacia los métodos de producción, podía desarrollarse con una relativa libertad. Y la bomba atómica, como fenómeno técnico y como fenómeno social, es el producto final clásico de su actividad científica y de su desentendimiento de lo social".*

En realidad, en esta obra, Brecht (impresionado sin duda por la responsabilidad inconmensurable de quienes, junto a él, trabajan en una nueva realidad científica poco menos que incontrolable) arrima su fuego dialéctico a un episodio histórico. Su héroe se convierte aproximadamente en un antihéroe, o sea en alguien que no acepta la suerte sacrificada de Giordano Bruno (muerto en la hoguera) y prefiere renegar de la verdad.

Es precisamente en esa renegación donde Brecht apoya no solo la eficacia de su aparato dialéctico, sino también ese final efecto de *extrañamiento* que tanto ha dado que hablar y que escribir en los últimos tiempos.

En la versión de la Comedia Nacional, la traducción es de Mercedes Rein; la puesta en escena, de Ruben Yáñez; la escenografía, de Carlos Carvalho. Actúan: Alberto Candeau, Maruja Santullo, Horacio Preve, Rafael Salzano, Enrique Guarnero, Jorge Triador, Jaime Yavitz, Wagner Mautone, Martínez Pazos y un crecido número de extras.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de setiembre de 1964: 8).

Un artista nacional: Ohannes Ounanian

Ohannes Ounanian (dibujante, ceramista, pintor) nació en la Isla de Samos, Grecia, el 7 diciembre de 1926, pero no había cumplido dos años cuando llegó al Uruguay. En cerámica se inició con Marco López Lomba, y en dibujo juntos a su hermano Nerses Ounanian, el excelente escultor fallecido hace siete años, en plena madurez creadora. Ohannes expuso por primera vez en el Salón Sureña en 1956, donde sus cerámicas obtuvieron el Premio a la Decoración. En ese año, y en el siguiente, participó en el Salón Universitario. En varias oportunidades, sus obras fueron expuestas en el Salón Municipal, habiendo obtenido Premios Adquisición en 1958 y 1959 (en pintura) y en 1961 (en cerámica). En el Salón Nacional de Bellas Artes, donde también fueron expuestas sus obras, compartió en 1963 el Premio Artistas Extranjeros. Además de haber participado en exposiciones del interior (Punta del Este, Minas), realizó hasta ahora tres muestras personales: en 1962 en Galería Americana, en 1963 en el Centro de Artes y Letras, en 1964 en Amigos del Arte. Una de sus obras fue adquirida por Thomas Mabry Cranfill para la Universidad de Texas. En 1963 realizó un gran *panneau* para el Nuevo Teatro Circular.

En el campo de las artes plásticas no aparecen autodidactas con tanta frecuencia como, por ejemplo, en la literatura. De ahí que el caso de Ohannes Ounanian tenga cierto carácter de excepción. Tan excepcional es este autodidacta, que ni siquiera se considera como tal:

"*Es cierto que no he concurrido a escuelas o a Academias para aprender arte, pero he visto trabajar a mi hermano Nerses. tendría que haberme tapado los ojos para no aprender. En realidad, tanto Nerses como yo empezamos a dibujar siendo niños, pero yo no lo hacía seriamente. Siempre tuve dudas de que eso importara. Luego, al influjo de mi hermana, fui tomando las cosas con mayor seriedad. Por eso, lo importante en mi relación con él, no es tanto cierta afinidad exterior (la línea, el arabesco, lo oriental) sino la lección moral artística que me dio. Llegó un día en que por fin vi el color y la forma; no exactamente el paisaje, o la figura humana completa, sino por lo general trozos de rostros*".

Durante los primeros tramos de la trayectoria artística de Ohannes, la crítica insistió en reconocer en su obra el legado de Nerses:

"*Nunca me ha molestado que alguien nombre a Nerses como alguien que influyó en mí. Más aun: soy yo el que lo nombró, y con todo orgullo. Pero hay que recordar que él era armenio y yo también lo soy, de modo que ese origen en común ha pasado en nuestras respectivas obras*".

¿Otras influencias? "*Concretamente, no las siento. Quiero decir, esas influencias que a uno le preocupan porque no se las puede sacar de encima*".

Ohannes es ceramista, dibujante, pintor. Le pregunto cuál de esas zonas artísticas le interesa más. "*Todas me gustan y me interesan, pero me siento más cómodo (quizá demasiado) en la cerámica y en el dibujo. Considero el dibujo como lo más puro, lo más limpio: solo el papel en blanco, y el grafo o la tinta. En la cerámica el campo es reducido. Para dar una expresión seria, humana, como es mi propósito (al margen de lo naturalmente oriental que constituye en cierto modo la vestimenta) creo que el campo más propicio es la pintura. Allí tiene lugar la gran pelea. Sin embargo, el dibujo me parece tremendamente importante, sobre todo en este país donde casi nadie* crea *dibujando; donde el dibujo es cultivado no como un modo de expresión sino como una etapa de transición hacia la pintura o la escultura*".

¿Qué adjetivo considera más adecuado para su pintura? Ohannes no vacila:

"*Intimista. Y en ese sentido pago cierto tributo, ya que la gente hoy se enfrenta a la creación artística buscando determinadas tendencias, determinadas modas. Cuando se enfrentan a mis cuadros, no se encuentran con una tendencia, sino con algo mío, personal. Si yo me viera desde fuera, creo que reconocería en mi pintura algo sensorial y decorativo. Pero no decorativo superficial, sino decorativo profundo. Hoy en día, suele hablarse del decorativismo como de algo muy menor. Sin embargo, Picasso es el decorativista más grande del mundo*".

Intimista, de acuerdo. Pero ¿es o no figurativa? "*Creo que mi pintura participa de ambas denominaciones. Siento la figuración visual, pero me interesa sobre todo mi propia deformación. No una deformación gratuita, sino la que corresponde a la época en que vivimos. Siento lo abstracto, claro, pero siempre mis formas nacen de algo: rocas, playas, paisajes, cuerpos. En el dibujo siento más la figuración, porque allí domina el contorno; casi diría que siento el regodeo del contorno. En la pintura, en cambio, el contorno ya no es tan estricto, y por eso ahí me acerco más a lo abstracto. Cuando empecé a pintar, mis cuadros eran apenas* dibujos con color*; hoy en cambio creo en la integración forma-color, ya que ambas cosas deben valer en un mismo grado*".

En el cuadro suyo que actualmente se exhibe en el Salón Nacional se nota un evidente cambio en Ounanian, que parece apartarse de su modalidad acentuadamente colorista. ¿A qué se debe?

"*Dije que mi pintura es intimista. Por serlo, siempre refleja lo que me va sucediendo. Eso no quiere decir que en mis cuadros esté escrita mi autobiografía. Eso no interesa a nadie, ni siquiera a mí. Pero es inevitable que los estados de ánimo*

se reflejen en la pintura. Aunque me considero esencialmente colorista, reconozco que a veces sobrevienen etapas en que uno siente la necesidad de un cambio".

De los actuales pintores uruguayos le interesan especialmente Espínola, Spósito, Gamarra, Barcala, sobre todo este último. "*Tal vez sea menos trabajador, menos descubridor de cosas, pero me parece el más artista. No quiero decir con esto que sea mejor o peor que los otros, pero sí el que más me interesa*".

¿Le importa o no la comunicación con el público? *"Siempre hace bien que alguien lo entienda a uno. No me importa mucho la universalidad de las cosas, o el traspasar las fronteras, pero pienso que el artista debe pintar para comunicar algo. En lo que me es personal, creo que me comunico con el público, con excepción de la parte oficial de ese público: me refiero a los críticos y los jurados*".

¿Proyectos? "*Tengo otra vez ganas de dibujar, aunque sin dejar la pintura. En pintura estoy en una etapa gris, pero sé que voy a volver al color, porque siempre he sido esencialmente colorista*".

¿Viajes? "*Estoy gestionando mi carta de ciudadanía, a fin de estar en condiciones de viajar. Me gustaría ir a la Bienal de San Pablo, y por supuesto a Europa. Pienso que me haría bien: psicológicamente estoy preparado, solo falta saber si estoy preparado asimismo en mi obra. Hay gente que viaja a Europa y el viaje los liquida. Confieso que en el* hacer *estoy aún aprendiendo, pero en el aspecto mental y en el sentimental me siento lo suficientemente fuerte como para enfrentarme al* Guernica *y no caerme*".

(*La Mañana*, 11 de setiembre de 1964: 10).

Entre el fervor y el distanciamiento

Dentro del vasto teatro de Bertolt Brecht, *Galileo Galilei* (considerado con justicia uno de los cinco grandes títulos de ese autor) es una suerte de isla, o por lo menos una bien diferenciada península, unida al continente brechtiano por un delgado istmo teórico. Por ese istmo circulan, claro, las grandes preocupaciones sociales, políticas y culturales de Brecht, pero en *Galileo Galilei* (estreno del sábado en el Solís, por la Comedia Nacional) encarnan una forma muy particular. Por lo pronto, el hecho de que la historia le proporcione, no solo (como en otras de sus piezas) el fondo temporal, o una mera anécdota, o una identificable atmósfera, sino un protagonista de estatura casi mítica y una biografía completa, suficientemente divulgada, obligan a Brecht a adaptar su teoría a otros moldes, a fin de que, en última instancia, su pensamiento halle su propia viabilidad y cumpla, en el espectador, la prevista función de extrañamiento.

Si *El alma buena de Sechuán* ha sido considerara *"una explosión dialéctica"*, ese diagnóstico no podría ser aplicado textualmente a *Galileo Galilei*. Aquí hay dialéctica, pero esta no es explosiva sino gradual; las instancias conflictuales de la obra van dando nuevas y lentas vueltas al mecanismo pensante del espectador. Frente a la figura de Galileo, Brecht no puede inventar

su anécdota (aunque sí invente algunos detalles, o altere el ritmo y la intensidad originales) porque esta le viene ya fabricada. Uno de los aspectos más fascinantes de la obra es justamente ese proceso de paulatino acercamiento entre la figura mítica de Galileo y la teoría desmitificadora de Brecht.

La palabra *Verfremdung* (extrañamiento, o distanciamiento) aparece por primera vez en los escritos de Brecht allá por 1936, o sea apenas uno o dos años antes de que empezara a trabajar en *Galileo*. De modo que puede decirse que esta obra recibe el decisivo impacto de esa preocupación. También lo recibe *El alma buena de Sechuán*, compuesta en la misma época. Hay sin embargo una diferencia importante entre ambas obras: mientras en esta última Brecht recurre al cómodo expediente de escindir a su protagonista en un alma buena (Shen Te) y un alma egoísta (Shui Ta), en *Galileo* prescinde de toda máscara diferenciadora, pero pone sobre el tapete la posibilidad de que la conciencia no sea un dictamen monolítico. La elección de un personaje histórico, que es a la vez un mito, le permite a Brecht crear también allí su famosa conciencia dialéctica. Porque el espectador viene al teatro con una imagen, primitiva, favorecedoramente retocada del Galileo histórico (gran inventor, científico perseguido, sacrificado luchador contra el fanatismo) y Brecht le ofrece entonces la imagen antiheroica de un Galileo sensual, comilón, un Galileo que abjura de su verdad, no ya bajo la tortura sino frente a la mera posibilidad del dolor físico. No se piense, sin embargo, que Brecht asuma una actitud contraria a Galileo: simplemente le da al espectador la cara de luz y la de sombra, para que este se halle en condiciones de juzgar.

En realidad, si se dice que la pieza es antiheroica, habría que agregar que lo es con respecto a la concepción romántica del héroe-individuo. Cuando Ionesco, por ejemplo, acusa a Brecht de contribuir a la fijación de *mitos*, quizá deba interpretarse la frase como uno más de sus frívolos chisporroteos. Brecht no solo no fija los mitos, sino que los mueve, los sacude, los desmenuza, los lleva a su verdadera dimensión. En *Galileo*, Brecht reserva la dimensión heroica para la Verdad. El hombre aislado falla; siempre es posible hallar un punto de sufrimiento físico para que se convierta en un renegado. Como ha señalado Hans Egon Hothusen, *"el hombre de la verdad puede separarse de su verdad para evitar tormentos corporales o incluso la muerte"*. Pero, si bien el hombre es débil, mentiroso, derrotable, la verdad, en cambio, es fuerte, heroica, invencible. Quizá (como algunos críticos han querido ver en *Galileo*) el fin justifique los medios, pero conviene no olvidar que aquí el medio es el hombre y el fin es la verdad. La verdad no es pues Galileo sino sus *Discorsi*. Galileo sucumbe y falla, pero su verdad sobrevive y vence. En sus *Schriften zum Theater*, escribió Brecht que *"la más pequeña unidad social no es un ser humano, sino dos seres humanos. También en la vida nos construimos recíprocamente"*. Así Galileo (que tiene el talento, la capacidad de trabajo, pero no la valentía) se construye recíprocamente con

su discípulo Andrea Sarti, que carece del talento de su maestro, pero tiene suficiente osadía como para arriesgar la vida a fin de que los *Discorsi* lleguen al extranjero y posibiliten un decisivo vuelco de la ciencia. Quizá el episodio del telescopio brinde, en más de un sentido, la clave de la obra. Galileo se entera, por un nuevo alumno que viene de Holanda, de que en ese país han inventado el telescopio. Entonces (para decirlo con un comentario del propio Brecht) *"el heraldo de una nueva época científica examina la posibilidad de sacarle dinero a la República ofreciéndole el telescopio como invención propia"*. Pero luego Galileo perfecciona ese invento ajeno y lo emplea para investigaciones y descubrimientos propios, posiblemente más importantes que el del telescopio propiamente dicho. En definitiva, Galileo hace con el telescopio lo mismo que, a esa altura de su carrera, ya había hecho Brecht con la poesía de François Villon. Quizá los físicos holandeses robaron a su vez la idea del telescopio de algún ignorado sabio anterior, así como Villon (parafraseando y hasta plagiado por Brecht) había tomado de anteriores juglares muchas de las baladas que cantaba como propias.

Instalada en un escenario, *Galileo* tiene, en su primera escena, la desventaja (no importa que el personaje sea Bolívar, Juana de Arco, Artigas o Malatesta) de toda pieza histórica. Todo aparece demasiado previsto y regido por una vieja trayectoria. Lo hagiográfico suele tener el inconveniente de ser antidramático. De ahí que, cuando Galileo es presentado (coincidiendo aproximadamente con el mito) como el Sabio Que Lucha Contra La Incomprensión y la Miseria, la pieza llegue a ser tan aburrida como una rutinaria lección de historia. Pero, a medida que Brecht se va alejando del lugar común para desarrollar su propia lección, a medida que Galileo se va convirtiendo en un hombre con miedo, con fatiga, con dudas, el espectador se siente sacudido, provocado, despierto. Como bien ha notado Marianne Kesting, *"Galileo es una figura disonante"*. Pero, como tal, estremece y atrae. El espectador no puede nunca identificarse con él (y así queda cumplido el designio de Brecht) porque nunca está seguro de sus motivaciones. Increíblemente, Brecht ha cumplido la proeza de inyectar suspenso en una pieza histórica. Claro que no lo hace partiendo de los hechos (presumiblemente conocidos por el público) sino de sus motivos, de sus raíces psicológicas. Así como el narrador Faulkner averigua un misterio a partir de un desenlace dado, así también el dramaturgo Brecht indaga una motivación dramática a partir de un hecho fijo, proporcionado por la historia.

La versión de la Comedia Nacional estuvo sin duda cargada de fervor, y, en un relevamiento superficial, esta comprobación podría significar un reproche. ¿Dónde queda entonces el famoso *distanciamiento*? No obstante, y de acuerdo a lo señalado al comienzo de esta nota, la condición *insular* (o por lo menos peninsular) de *Galileo*, autoriza el sentido que Yáñez le otorgó a su puesta. Aquí no es obligatorio, como en otras obras de Brecht, el cumplimiento de la *Verfremdung* en base a una visible condición teatral

de todo el espectáculo. Es curioso que las instrucciones del autor sobre estas piezas difieran considerablemente de otras recomendaciones. A través de las mismas, Brecht parece poner el acento exterior del *distanciamiento* en los decorados, y llega a recomendar que los gestos y movimientos no dejen de ser *naturales y realistas*. Sin que Brecht llegue a decirlo en sus consejos, parece evidente que la vital maniobra del *distanciamiento* queda reservada al texto en sí. Por supuesto que un director no tiene por qué seguir al pie de la letra las instrucciones de un autor, pero el caso de Brecht no es el de un autor cualquiera, ya que en él la *teoría* es un elemento más del espectáculo. De ahí que me parezca acertada la elección de Yáñez, en el sentido de dejar primordialmente al texto (convenientemente auxiliado por la escenografía) cumplir en *Galileo* la función de *extrañamiento*. Después de todo, es apreciable la diferencia que existe entre la forma, llena de incentivos escénicos, de otras piezas de Brecht, y la sobria estructura de *Galileo*, una obra que puede ser revolucionaria en cuanto a su sentido humano, pero que es decididamente clásica en su arquitectura teatral. Yáñez la vertió de acuerdo a este carácter, y puso convicción y pasión propias a contribución del espectáculo. Creo que Brecht no admite la posibilidad de darlo a contrapelo, y en esto se diferencia fundamentalmente de otros grandes autores, incluidos Shakespeare y los clásicos griegos. Brecht está tratando siempre de decir algo, de despertar una inquietud, de sembrar por lo menos una duda creadora, constructiva. Aunque él no lo hubiera aclarado específicamente, es evidente que, en *Galileo,* Brecht está tratando de procurarle al espectador *"un sentido de triunfo y de confianza, y el placer que consiste en reconocer la mutabilidad de todas las cosas"*. Pues bien, la puesta de *Galileo* puede tentar diversos caminos, ritmos y estilos, pero debe por lo menos estar tendida en la misma dirección, con el mismo impulso que propone el autor. En tanto que puede admitir la posibilidad de un *Hamlet* dinámico que contradiga varios siglos de dudas famosas, no se concibe en cambio un *Galileo* que proclame el triunfo de la Autoridad sobre la Razón.

La versión de Yáñez corre indudablemente a favor de la admiración que el director, y probablemente el elenco todo, sienten por el dramaturgo, y esa admiración es en este caso un sostén indispensable, porque Brecht es un autor que de algún modo exige una mínima comparación en sus desvelos. Esto fue especialmente visible en el trabajo de Alberto Candeau, que tuvo una intensidad, una fuerza interior, que hace tiempo no se le veía. Brecht, comentando la creación de Galileo por el actor Charles Laughton, decía:

"En el escenario está verdaderamente Laughton y muestra cómo representa a Galileo. Si el público simplemente admirase a Laughton, por cierto no lo olvidaría aunque él se transformase completamente en el personaje; no lo olvidaría pero sí se privaría de las opiniones y emociones del actor que se habrían disuelto en el personaje".

No voy a comparar al actor uruguayo con un Laughton que no vi, pero sí quiero señalar que, conscientemente o no, Candeau cumplió con aquella aspiración brechtiana de que las opiniones y emociones del intérprete no se disuelven en el personaje. En la ironía, en la carnalidad, aun en los rechinamientos anímicos que el texto brechtiano va proponiendo a Galileo, Candeau encontró uno de esos personajes ricos, decisivos, controvertidos, que en cualquier etapa de su carrera pueden revitalizar a un actor y abrirle nuevas y fecundas posibilidades.

Aunque en papeles menos absorbentes y comprometidos, otras figuras de la Comedia tuvieron también excelente desempeño. Enrique Guarnero, que pasa por gran momento, compuso con notable autoridad su Cardenal Inquisidor. Wagner Mautone tuvo a su cargo (monólogo del Pequeño Monje) uno de los pasajes más ajustados: en tono, en gestos, en dicción. Estela Medina trasmitió adecuadamente la poquedad espiritual de la Hija. Jorge Triador aprovechó al máximo la temblorosa contraescena del Papa frente al Cardenal Inquisidor. Maruja Santullo empezó con inseguridad pero luego hizo una convincente señora Sarli. Horacio Preve no acertó totalmente en su Andrea, pero estuvo impecable como Secretario de la Universidad. Con excepción de algunos trabajos poco convincentes: de García Barca (amanerado Sagredo), de Jaime Yavitz (pobre conductor de la escena carnavalesca), de Eduardo Schinca (Ludovico excesivamente tieso), el resto de un elenco, que es casi muchedumbre, estuvo a la altura del riesgoso compromiso y se integró sin problemas en el ritmo impuesto por Yáñez. Solo hubo una escena (la del Carnaval) en la que el conjunto no funcionó. Fue, en varios sentidos, el instante menos feliz. Desde la traducción de Mercedes Rein (francamente buena en el resto) que en las canciones no tuvo la sonoridad y el ritmo ideales, hasta el aspecto y la circulación de las máscaras, el clima general de ese pasaje no llegó a tener (como pide Brecht) *"el carácter subversivo dado por el bajo pueblo a las teorías del sabio"*. Las varias escenografías de Carlos Carvalho tuvieron en general inspiración, funcionalidad y economía, cumpliendo además con el consejo brechtiano de *"convencer al espectador de que se encuentra en un teatro"*. Solo habría que reprocharle la confección un poco casera de los letreros, y hacerse varias preguntas sobre la misteriosa función de esos insistentes coros pintados que mediaron entre escena y escena.

Quizá el espectáculo, que dura cuatro horas bien rellenas, precisa más tijera de las ya (bien) empleadas. (De todos modos, y sea dicho en honor de la Comedia, la versión italiana duraba una hora más). Quizá no todos los resortes y memorias funcionen a la perfección. Quizá sean necesarios más trajín y menos nervios para que desaparezcan algunos atropellamientos de dicción. Pero así como está, desde la buena traducción de Rein a la creadora labor de Candeau, desde los hermosos decorados de Carvalho a

la apasionada concepción general de Yáñez, este *Galileo* sirve sin duda para demostrar al alto nivel profesional a que ha llegado la Comedia.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de setiembre de 1964: 7).

Timidez y candombe en la Banda Oriental

La leyenda del Negrito de Pastoreo (que perdió una ternera de su patrón y fue condenado por este a permanecer atado sobre un hormiguero) todavía circula hoy en diversas versiones en una zona que comprende el Uruguay y el estado brasileño de Rio Grande [do Sul], lugar este último donde incluso ha trascendido al cancionero comercial (recuérdese la *toada* sobre ese tema, de Luiz Carlos Barboza Lessa, ampliamente difundida en las grabaciones del Conjunto Ferroupilha).

A partir de esa leyenda, que en cualquiera de sus versiones tiene un desarrollo breve, esquemático, Andrés Castillo (autor nacional con varios títulos ya estrenados: *La Cantera, Llegada, Parrillada, La noche, La bahía, La jaula y cinco goles*) ha procurado efectuar una *dramatización libre*, desarrollando en tres actos aquel módico mito, y ubicando la acción en una estancia-saladero vecina a Montevideo, en la época de la dominación portuguesa.

La paradójica objeción que se puede hacer, no solo al texto de Castillo sino a todo el espectáculo, es que una y otro han sido encarados con *demasiado* respeto. Castillo, en una actitud de sincera humildad artística que no es frecuente en nuestro medio, sacrificó en cierto modo las posibilidades ciertas de su inventiva dramática, para ponerse al servicio del tema que le fuera encomendado. El resultado de esa actitud es muy decoroso: las diversas instancias de la breve leyenda han sido unidas mediante diálogos que, si bien no son demasiado trascendentes ni tienen en sí mismos una notoria validez dramática, ayudan sin embargo a que la anécdota ritual encuentre un cauce verosímil (un poco en la cuerda del Tío Tom) y también contribuyen a formar el clima (de época, de raza, de circunstancia), tan imprescindible para ilustrar la vicisitud del Negrito.

No obstante ese mérito innegable, Castillo no ha podido evitar que el texto deje traslucir su inevitable condición de *trabajo de encargo*. Por más que el autor haya tratado honestamente de identificarse con el asunto; por más que haya querido insuflarle ese aliento vital que todo creador pone en un tema propio, la verdad es que en varios pasajes de la obra el tópico del Negrito tiene un tratamiento exterior, y en algunas escenas (por ejemplo, los monólogos sobre el capitán Videla, o sobre el tambor y los leones) son demasiado visibles el esfuerzo y la obligación de servir a un esquema dado. Esa comprobación llega a amortiguar la eficacia de la obra, pero no la descarta. En el trabajo realizado por Castillo hay un evidente oficio, una elogiable fluidez y una dosis de humor, que de todos modos representan un

vehículo muy aceptable para la todavía fresca leyenda. Con un poco más de osadía, o de empuje imaginativo, Castillo pudo haber logrado una pieza nacional de excelente factura.

La ya mencionada limitación (el excesivo respeto) fue aún más visible en la puesta en escena de Francisco Merino. Teatro Negro Independiente solicita en su programa: *"No se nos compare con quienes llevan años de actuación"*. Aunque no figurara esa advertencia, uno puede igualmente concebir las dificultades que derivan de trabajar con un elenco en su mayor parte bisoño, con inhibiciones varias y a veces con desentrenada memoria. De modo que nadie pretende exigir el nivel artístico de un *Porgy and Bess*. Sin embargo, y aun considerando las dificultades inherentes a la empresa, hay que señalar que la puesta de Merino adoleció de una general timidez, de un apocamiento que muchas veces se contagió al elenco (con la gloriosa excepción del Negrito en persona, Edison Fernández Fortes, que puso en penitencia a todos sus posibles complejos y actuó con envidiable desenvoltura y clara vocalización). Uno de los elementos, no solo más característicos de la raza negra, sino también más explotable desde un punto de vista escénico, es cierta vitalidad primitiva y esencial, cierto disfrute de vivir que el negro parece perpetuar y difundir aun en medio de las circunstancias más adversas. Pues bien, esa actitud vital estuvo algo así como frenada en la noche del estreno. Para que hallase su inmejorable válvula de escape fue preciso esperar al estupendo candombe final, que por sí solo vale la concurrencia al Victoria. Allí, traspasado ya el límite de la razonable obligación artística, del esfuerzo a veces tremendo de recordar la letra, del artificio de los tonos y los gestos, el elenco en pleno soltó sus amarras y se sacó las ganas de cantar y de bailar, con sangre y ritmo. Fue sin lugar a dudas el gran momento de la noche.

En el resto del espectáculo, los intérpretes de color se asemejaron demasiado a actores blancos que estuvieran haciendo (correctamente) el papel de negros. Faltó quizá que Merino relevara en su meritorio conjunto un estilo más auténtico, y por lo tanto más espontáneo y convincente. Aun con este descuento, cabe reconocer que, sin llegar al nivel del impagable Edison Fernández Fortes, el director consiguió un rendimiento más que aceptable en María del Carmen Techera (que, además de soltura escénica, tiene una voz de excelente timbre), Nelson Soria, Waldemar Fortes y Ana Miño de Silvera. Doña Cristina Pardo de Manciono suplió muchas veces sus huecos nemónicos con la simpatía de su venerable estampa. En el único papel *antipático* de la pieza, Víctor Ibáñez (el patrón blanco) dijo con autoridad su texto portugués y, gracias a su fogueo escénico, sirvió de verosímil paragolpes a los temores y a la rebeldía de los esclavos.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de setiembre de 1964: 8).

Títeres de carne y hueso

Más de quince años tiene *La casaca encantada*, obra con la que Lucía Benedetti virtualmente fundó en 1948 el hoy espléndido teatro infantil brasileño, y es evidente que la obrita (estrenada el domingo en Sala Verdi por Club de Teatro, en traducción de Sergio Otermin, bajo la dirección de Roberto Fontana y en adaptación de ambos), sigue consiguiendo la adhesión fervorosa y hasta la espontánea participación de los niños.

La verdad es que Lucía Benedetti posee, como pocos autores de teatro infantil, una habilidad especial para provocar la comprometida atención de su maleable público. A tal precisión llega en sus estratégicas preguntas, que el intérprete puede estar seguro de que la respuesta de los pequeños espectadores la dará siempre el obligado pie para continuar su parlamento.

En *La casaca encantada* la anécdota es mínima. Los personajes principales son dos sastres. Uno de ellos viene corriendo por la calle y tropieza con el Rey, manchándole su casaca con pintura. El real damnificado ordena una urgente decapitación de los sastrecitos, que solo podrá ser evitada si le confeccionan en pocas horas una casaca nueva. La intervención de un Mago (que convierte en sapo a uno de los sastres) y su brujísima mujer, entorpece el cumplimiento del encargo, pero al final la casaca es entregada y el Rey queda contento. Además de los personajes que intervienen en la historia propiamente dicha, hay dos figuras laterales: Toto, una especie de bufón relator, y el Reloj, personaje un poco absurdo que es sin embargo el mejor hallazgo de la pieza.

La obvia influencia que se percibe en Lucía Benedetti es la del viejo teatro de títeres. Al igual que en este género, sin modas ni esnobismos, los personajes de *La casaca encantada* son sencillamente prototípicos, y gracias a tal primitiva condición, la escena se puebla de conflictos, palizas y persecuciones. La fantasía de la autora brasileña circula en un nivel de franco dinamismo, y aunque emplea recursos de tan antigua tradición fabulista como los trucos mágicos y los encantamientos, sabe barajarlos de un modo tan original que su eficacia sale renovada.

La versión de Club de Teatro puede merecer algunas objeciones en cuanto al criterio seguido para adaptar la pieza. Es evidente que al texto se le pasó un peine exageradamente actual y montevideano, y esa variante desequilibró un poco los sostenes de la fábula, tan ingenua como intemporal. También hay que poner en el Debe la música de Enrique Almada, que en su mayor parte se limita a reiterar tonadas y ritmos de otras partituras que (justo es reconocerlo) también le pertenecen.

A pesar de esos reparos (que importan sobre todo desde un punto de vista artístico, pero bastante menos en el aspecto meramente funcional del espectáculo), *La casaca encantada* goza de una puesta prolijamente armada, con cuidados efectos que tienen un puntual y ruidoso eco en la platea, una imaginativa escenografía y un alegre vestuario de Carlos P. Pieri. En el ajustado

trabajo del elenco se nota la vigilante marcación de Roberto Fontana. El mejor fue sin duda Juan Alberto Sobrino, quien en sus dislocados cantos y bailes como Reloj no solo fue festejado por los botijas sino que también arrancó merecidas carcajadas de padres, tíos y acompañantes varios. Sobrino se llevó las palmas del desparpajo, pero además fue virtualmente el único que tuvo afinación, y brío para las canciones. En orden de méritos interpretativos, le siguió Héctor Vidal, que hizo su sastre-sapo sin agilidad y simpatía.

Fontana consolidó, sin duda, la posibilidad titiritera de la obra, y consiguió, para la fábula de Lucía Benedetti, un ritmo ágil y bienhumorado. En conjunto la experiencia, además de cumplir con su esencial cometido de divertir a los niños, puede ser muy útil para que la plana más joven y menos fogueada del elenco, adquiera el imprescindible aplomo.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de setiembre de 1964: 9).

Escenógrafos en escala mundial

El Instituto Internacional de Teatro (UNESCO) acaba de publicar, a través de las Ediciones Meddens, de Bélgica, una obra que debe considerarse fundamental para todos aquellos que se interesen en el arte teatral. Me refiero a *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, un volumen de 275 páginas, de las cuales, hay más de 200 con ilustraciones (en blanco y negro, y también en colores), referentes a escenografías y vestuarios teatrales, procedentes de 33 países.

Aunque los textos e ilustraciones han sido en general proporcionados por los diversos centros nacionales del Instituto Internacional de Teatro, la dirección, compaginación y presentación general del volumen han sido ejercidas por René Hainaux (director de la conocida revista *Le Théâtre dans le Monde*), con la asesoría técnica del especialista Yves Bonnat.

La obra incluye un prólogo de Paul-Louis Mignon, presidente del Comité de Publicaciones del I.I.T.; una nota, firmada por Yves Bonnat, sobre el tema: "*Techniques et matières nouvelles dans la décoration théâtrale*"; una encuesta sobre ese mismo tema, en la que 43 escenógrafos de 21 países responden a diversas preguntas sobre materiales (nuevos y tradicionales) empleados en las escenografías, así como sus insuficiencias, dificultades o facilidades para adquirirlos, creación de aparatos escénicos especiales, concepto de equipo escénico ideal, artefactos eléctricos utilizados, métodos de trabajo, etc.; un Diccionario de Decoradores Teatrales (en el que figuran los uruguayos Mario Galup, José Echave, Beatriz Tosar y Aída Rodríguez); y, por último, varios indicios alfabéticos de decoradores, autores, compositores y coreógrafos.

Pero la zona realmente admirable de esta obra es, sin duda, la dedicada al material gráfico: 497 ilustraciones en blanco y negro y 35 en colores. A dieciocho países de los estuvieron representados en la primera entrega, y que vuelven

a figurar en esta, el segundo tomo agrega ahora el aporte de otros quince. Ellos son: Alemania Oriental, Austria, Bulgaria, Canadá, Cuba, España, Hungría, India, Israel, Perú, Rumania, Turquía, Unión Soviética, Uruguay y Venezuela. Conviene advertir que el material seleccionado no siempre abarca el mismo periodo, pero esa irregularidad (que ocasiona cierto desequilibrio y también algunas omisiones importantes) debe seguramente atribuirse a las distintas épocas en que fueron consultados los centros nacionales.

En la zona uruguaya (que, de acuerdo a una constancia que figura en p. 6, estuvo atendida por Antonia Acevedo Esparza, del Centro Uruguayo de I.I.T.), hay seis escenografías: dos de José Echave (para *La danza de la muerte*, de Honegger, SODRE, 1954, y para *La cocina de los ángeles*, de Albert Husson, Comedia Nacional, 1956), dos de Mario Galup (para *Los bajos fondos*, de Máximo Gorki, Teatro Universitario, 1957, y para *Moon on a Rainbow Shawl*, de Errol John, Teatro Universitario, 1959), una de Beatriz Tosar y Aída Rodríguez (para *Morir, tal vez soñar*, de Denis Molina, Comedia Nacional, 1953) y una de Adolfo Halty (para *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, Comedia Nacional, 1958). Es obvio que el capítulo uruguayo necesita una urgente actualización. Hoy en día, en el tren de representar la mejor contribución escenográfica del Uruguay, resulta inevitable la mención de Carlos Carvalho, sin duda nuestro valor más alto en esa materia, y también, junto al excelente Mario Galup (incluido), nombres tan estimables como los de López de León y Morosoff, Glauco Capozzoli, Federico Ferrando y Yenia Dumnova. También se echa de menos a nuestros vestuaristas. En este sentido, algunos aportes de Domingo Caballero, Guma Zorrilla y Marta Grompone, podrían tener una honrosa colocación en el mismo alto nivel de los vestuarios representados en el volumen de I.I.T.

Considerando la obra, no ya en sus concretas referencias al Uruguay, sino en su aspecto general, cabe señalar algunas escenografías estupendas. Como el promedio es francamente bueno, la lista de menciones sería casi interminable. Baste mencionar los nombres del belga Raymond Renard, el brasileño Cino del Neri, el checo Josef Svoboda (tal vez el creador más original de todos los incluidos), el alemán Ekkehard Grübler, el francés Jean Cau, el suizo Teo Otto, el italiano Mario Chiari, el holandés Johan Greter, el peruano Marcelo Damonte, el polaco Andrzej Majewski, el rumano Mircea Marosin, el ruso Dmitri Popov, el finlandés Birger Carlsteedt, el sueco Asmund Arle, el británico Alix Stone, el norteamericano Oliver Smith. De las escenografías uruguayas, la mejor es sin duda la de Mario Galup para la pieza de Gorki.[27]

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de setiembre de 1964: 17).

27 Este artículo, que podríamos haber insertado en el tomo II por su característica de reseña de un libro, sin embargo entendimos que debía alternar con las notas sobre el espectáculo teatral ya que su énfasis está claramente puesto en este aspecto.

La balada de los años cuerdos, por El Galpón en la carpa FUTI

Hoy tendrá lugar en la Carpa de FUTI un estreno sobre el que no es posible escribir la usual nota previa en base a los antecedentes o la ficha biográfica del autor. *La balada de los años cuerdos*, farsa musical que El Galpón estrena esta noche en aquel escenario, bajo la dirección de Jorge Musto y con músicas de Jaurés Lamarque Pons, aparece sin firma en el programa, ya que su autor ha preferido permanecer en el anonimato. Solo se sabe que *La balada* es su primera experiencia teatral, pero no su primera experiencia literaria, ya que se trataría de un escritor uruguayo conocido por su producción en otros géneros no dramáticos.

Fue preciso entrevistar a Jorge Musto, que será responsable de la puesta en escena, para obtener algunos datos sobre *La balada de los años cuerdos*. Según el director, la obra fue acercada "por alguien" a El Galpón, y se comenzó a ensayarla con un grupo de egresados de la Escuela de Arte Dramático de esa institución. *"Fue un texto que vino bien, ya que siempre tratamos de que los egresados trabajen en camino que no sean los ya transitados; más bien procuramos que accedan a un tipo de experiencias un poco distintas, y creímos que esta obra ofrecía esa posibilidad"*.

La balada es una farsa musical, que tiene algo de Brecht, algo de cine mudo, y también algo de comedia norteamericana. ¿Ubicación?

"Hay una identidad con algunos hechos que pueden ser nuestros, y hay también una crítica social, aunque tal vez esto surja inevitablemente del texto o de la puesta. En realidad, quisimos hacer de La balada *algo liviano, que tenga sobre todo validez teatral, sin pensar demasiado en el posible mensaje"*.

¿De qué trata? *"El prólogo sucede en un circo. Va a comenzar un espectáculo circense, pero los payasos, las bailarinas y otros integrantes del circo, se van, renuncian al trabajo, y luego, en el mismo escenario, despojado de utilería, introducen los trastos imprescindibles, ante el estupor del director del circo"*. Luego comienzan a desarrollarse los hechos, que no suceden precisamente en un circo, sino en una calle, un banco, un juzgado, una cárcel, una habitación. Algunos de los personajes (un verdulero, un compadrito, un candidato electoral, un presidente, un gerente de banco, empleados, etc.) pueden ser reconocidos como locales. Mezclado con todo eso, el director del circo sufre una transformación, una suerte de ambición de poder que lleva la pieza a lo que podría ser su mensaje.

Como director, Jorge Musto confiesa sentirse cómodo frente al texto. *"Es una pieza que permite una gran libertad de trabajo. Creo además que el elenco ha rendido bastante"*. A los egresados de la Escuela de El Galpón (que solo habían tenido intervenciones esporádicas en otros espectáculos) se ha agregado Virginia Castro. Musto explica esa inclusión manifestando que la obra tiene un personaje que debe interpretar varias canciones. *"El público puede tolerar a*

un actor no cantante en una o dos canciones, pero si son muchas, ya no lo aguanta. De modo que fue necesario incorporar a una cantante experimentada".

En la versión de El Galpón, *La balada de los años cuerdos*, tendrá música especialmente compuesta por Jaurés Lamarque Pons; escenografía y vestuario de Carlos Pieri; luces de Carlos Lamaita; efectos sonoros de Mauricio Romanoff. Actúan: Virginia Castro, Carlos Banchero, Audemar Baillo, Dardo Delgado, Norma Quijano, Stella Teixeira, Carmen Musitelli, Norma Sghirla, Felisa Jezier, Walter Figueroa, Rodolfo Campochiaro, José Gómez, Washington Belucci, Roberto Manfrini, Raúl Baldomir y el niño Jorge Rodríguez.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de octubre de 1964: 8).

El mundo está cuerdo, cuerdo, cuerdo, cuerdo

Al formular un juicio sobre *La balada de los años cuerdos* (farsa anónima del siglo XX, en un prólogo y dos actos, estrenada el jueves 1º en Carpa FUTI por El Galpón bajo la dirección de Jorge Musto), hay que tener presente el confesado carácter experimental del espectáculo. La obra empieza por ser *experimental* en el anonimato del autor, clase esta de misterio virtualmente insostenible en el activo tráfico de noticias de nuestro mundo teatral; al levantarse el telón del segundo acto, el secreto ya era a voces. Pero también es experimental en sus defectos y en sus virtudes, ya que unos y otros se apartan de los itinerarios habitualmente recorridos por nuestros elencos. Los defectos de una obra, o de una puesta, pueden ser en ciertas ocasiones más reveladores, que sus méritos. En el teatro hay carencias aplastantes, aburridoras, deprimentes, pero también hay fallas provocativas, entretenidas, estimulantes. Me inclino a inscribir en esta última categoría las deficiencias (ingenuas, claramente visibles) de *La balada*. Por eso me parece necesario tener en cuenta su carácter experimental; es posible que esas mismas debilidades, insertas en un espectáculo más ambicioso y sostenido por las primeras figuras del elenco, no llegaran a provocar las mismas reflexiones.

Desde el texto hasta el catálogo de recursos escénicos, *La balada* es recorrida por una corriente de diversión que tiene mucho de las célebres *galponeadas* con que el elenco cierra habitualmente la actividad de cada año. Por un lado, hay una sostenida intención paródica (política, burocracia y costumbrismo, reciben sus buenas andanadas) y un suelto ritmo de juego, que permite la cómoda adhesión espiritual por parte de los jóvenes intérpretes; por otro, hay una elástica dispensa en cuanto tiene que ver con ciertos módulos teatrales más o menos severos. En su propósito (cumplido en varios pasajes) de relevar detalles pintorescos e inyectarles una satírica trascendencia, el autor ha descuidado un poco la armonía general de la obra y el desarrollo de su anécdota primaria. Aun el caos, como bien lo sabía cierto patriarca llamado

Joyce, tiene sus leyes. La idea general, por cierto no desdeñable, de arrimar implicancias contemporáneas y alusiones domésticas, a un ambiente de circo, habría precisado tal vez una articulación menos laxa y, sobre todo, una concepción dramática más rigurosa. Los buenos compases de tango no alcanza a disimular todo el Brecht (no contrabandeado, sino importado legalmente) que recorre *La balada*. El personaje de la verdulera, por ejemplo, es algo así como una *Mutter Courage*, no totalmente asimilada a nuestra crisis.

En cierto sentido, *La balada* no desmiente su condición de obra nacional: el primer acto es considerablemente mejor que el segundo. (Una estricta antología de nuestro teatro contemporáneo, estaría formada casi exclusivamente de buenos y muy buenos primeros actos). La desconexión ya señalada se da en las dos mitades de la obra, pero en la primera las diversas secuencias tienen más frescura, más originalidad, más despliegue imaginativo, más humor. La segunda parte (aun reconociendo que empieza flojamente y después mejora bastante) adolece de reiteraciones, de chistes demasiado primarios.

Pese a todas estas objeciones, enumeradas tal vez con excesivo detallismo, *La balada* es, en varios sentidos, una obra estimulante. Presumo que, en el futuro, su sacrificada importancia será la de haber abierto una formidable posibilidad al autor nacional. Pese al visible legado de Brecht, pese a la divertida asimilación del cine mudo, la pieza tiene una dimensión local que es frecuente hallar en textos de mayor envergadura. La más aprovechable lección que ofrece *La balada* es que la realidad, para ser convertida en teatro, debe sufrir alguna transformación: algo que la distorsione, la embellezca, la afee, la disloque. En fin: esa sencilla y ardua operación que la convierte en arte. Hay que reconocer que el autor de *La balada* vio con claridad ese camino. El hecho de que, esta vez al menos, no haya convertido su percepción en logro impecable y total, no disminuye empero la significación de esa nueva apertura para el creador nacional.

Como espectáculo, *La balada* funcionó en un nivel de ajuste y de solvencia. Aunque (como es habitual en los programas de El Galpón) el trabajo de equipo apareció como la virtud más apreciable, el inobjetable triunfador de la noche fue Jorge Musto, un director que ya tenía un prestigioso antecedente (*El sueño americano*, de Edward Albee; también con El Galpón). Su concepción de *La balada* fue ágil y creadora; en cada escena o escenita, inventó detalles, toques de interés, llamadas de humor, que no solo estuvieron siempre al mejor servicio del texto sino que además aprovecharon su posibilidad mejor, su flanco más sagaz. Aun en aquellos pasajes en que la obra decae visiblemente (por ejemplo, en el comienzo del segundo acto), Musto hizo lo posible, y lo imposible por mantener la tensión satírica y nutrir la diversión. De ese modo, la escueta anécdota (los integrantes de un circo abandonan a su director y se integran insólitamente en casos y aventuras de la vida no circense, para luego volver a lo que eran), rica en

inexplicaciones, adquiere el ritmo de módico disparate que es, sin duda, el que mejor le conviene. Aunque el trabajo del elenco fue parejo, sin *vedettes* y sin rémoras, vale la pena destacar la comunicable y sobria simpatía de Audemar Baillo (Pepino), la comicidad fantochesca de Walter Figueroa (el Presidente) y, sobre todo, la impagable estampa y el desenfado escénico de Jorge Rodríguez (Pibe), un chiquilín que se las trae. La música de Jaurés Lamarque Pons brindó un buen apoyo al espectáculo y además tuvo un color propio, sin incómodas reminiscencias. Las canciones, sin embargo, fueron demasiado graves para el registro de Virginia Castro. La escenografía y el vestuario de Carlos Pieri se fusionaron inmejorablemente con el buen humor del espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de octubre de 1964: 8).

Los ángeles no tienen respaldo

Al espectador montevideano debe resultarle bastante familiar *El sistema Fabrizzi* (comedia de Albert Husson, estrenada el sábado por Teatro Circular, bajo la dirección de Bernardo Galli), cuyo resorte consiste en prestar dinero al 3% y aceptarlo al 30%. Este precursor europeo, de muy recientes aventuras locales, obtiene un apoyo tan entusiasta de acreedores y deudores, que provoca los más o menos interesados recelos de la Banca, la Política y la Iglesia. Al igual que *La satyre de la villette*, de Obaldía, esta comedia de Husson aprovecha una actitud, aparentemente culpable, para hacer una apología de la inocencia. En el caso concreto de *El sistema Fabrizzi* debe señalarse que, una vez que el tema ha sido planteado en sus términos de atrayente expectativa, la anécdota se estanca, o por lo menos no progresa de acuerdo a ese interés inicial. A veces da la impresión de que Husson se encuentra con un provocativo material en las manos y no sabe exactamente qué hacer con él. Por eso recurre a una relación sentimental (el insólito prestamista Fabrizzi se enamora de una sólita y joven ratera) que no viene demasiado a cuento y que en cierto modo sirve como desvío de la peripecia central.

Afortunadamente, Husson dispone de dos reservas (el ingenio verbal y un optimismo nato) muy propias de su estilo, y gracias a ellas la endeblez dramática y cierta inverosimilitud esencial, quedan perfectamente camufladas. Con excepción del segundo acto (reiterativo, artificialmente alargado), la pieza avanza a cortos pero eficacísimos empujes de humor verbal, y también gracias a escenitas pintorescas, de un valor algo aislado, pero casi siempre muy divertidas. Husson, como ya lo demostrara en *La cocina de los ángeles*, aplica una dosis de humor sobre su tiempo y su medio, pero se trata de una burla desprovista de resentimiento, como si la hipocresía de ciertos prójimos y la invulnerabilidad de ciertas jerarquías fueran a sus ojos tan ridículas que en vez de provocar en él una reacción de odio, solo le ocasionaran diversión.

La puesta de Bernardo Galli no estuvo a la altura de ese texto jocundo. Por supuesto, hay que tener en cuenta la inexperiencia (no solo visible, sino también audible) de varios integrantes del elenco, algo que de todos modos hubiera impedido la adopción del ritmo brillante que la obra está (infructuosamente) pidiendo a gritos. No obstante, y aun con esa justificación, Galli pudo haber acelerado considerablemente la acción escénica, que en algunos pasajes fue de una exasperante lentitud. Lo mejor del trabajo de Galli estuvo en la marcación de algunos gestos, en la intención de algunas escenas, en la concepción de pequeños y oportunos efectos. La despareja capacidad del elenco obligó probablemente al director a algunos desequilibrios de estilo. En el papel protagónico, fue evidente que Camilo Bentancur, aunque impecable en su estampa de financista angelical y sin respaldo exageró su obligación de ingenuidad, convirtiéndola en una expresión abusivamente fija y sin matices. Nelson Spagnolo compuso un Monseñor más bien improbable, tanto por su palmaria juventud como por su cortedad. Carlos Olivera (el Comisario) vocalizó mal y eso aumentó sus nervios. Los mejores fueron sin duda Walter Reyno (Inspector) y Susana Castro (Amelia). El primero se desenvolvió con la necesaria soltura; la segunda puso calidez y simpatía en un personaje que es quizá el más válido dramáticamente. No obstante, quien cosechó la más entusiasta adhesión del público fue Rosa Pampillón. Su composición de la pintoresca suegra fue muy eficaz y sobre todo muy divertida, como trabajo aislado, pero no como labor inserta en la concepción general del espectáculo. Su indudable comicidad estuvo más cerca del sainete rioplatense que de esta comedia de tiernas intenciones. Todavía una última mención para la escenografía y la ambientación de Osvaldo Reyno. En estos rubros estuvo el nivel más alto del espectáculo; el que mejor se correspondió con el estilo optimista y la visión sagaz de ese astuto inocente llamado Husson.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 octubre de 1964: 10).

Ricardo Bandeira en Montevideo

Un mimo con ideas claras

El Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño convocó a una conferencia de prensa con el fin de presentar a tres artistas brasileños: el maestro Alceu Bocchino, que ayer dirigió la Orquesta Sinfónica Municipal, y los mimos Ricardo Bandeira y Flavia Pascali, que debutarán el martes próximo en Sala Verdi. Después de unas palabras introductorias de Manoelito de Ornellas, director del Instituto, y de una breve intervención del maestro Bocchino (*"pido que vayan al concierto, porque allí voy a poder decir un poco más"*), Ricardo Bandeira y su compañera de pantomimas respondieron a las preguntas de los periodistas.

Hace cuatro meses que trabajan juntos y es la primera vez que vienen al Uruguay. Bandeira ha cumplido giras internacionales (ha actuado en Francia, Italia, Austria, Unión Soviética, China y Estados Unidos) y hace algunos años dirigió una compañía. *"No pude seguir con esa empresa, porque a medida que la inflación aumentaba, la compañía disminuía"*. En la actualidad, Ricardo Bandeira y Flavia Pascali son virtualmente los únicos mimos que trabajan regularmente en Brasil. Flavia actúa también en teatro, pero confiesa que se siente más cómoda en la pantomima.

Como se le interrogara sobre estilos y escuelas mímicas, Bandeira remontó sus explicaciones hasta Étienne Decroux, verdadero iniciador del concepto moderno de la pantomima y, además, maestro de Barrault en ese terreno:

"Decroux era tremendamente estricto, y consideró que Barrault, al convertir la pantomima en un espectáculo, la estaba prostituyendo. Marceau acentuó luego el carácter espectacular, de modo que, según la escala de Decroux, prostituyó más aún el arte mímico. Por mi parte —agregó sonriendo— *yo quiero hacer la pantomima más comunicativa aún que Marceau"*.

Bandeira, que evidentemente tiene una lúcida noción de las connotaciones sociales de su arte, cree que en todos los aspectos de la actividad humana, el hombre está en medio de una sociedad y refleja lo que aprende de esa sociedad. Confiesa su descreimiento con respecto al arte por el arte, o al purismo estético. Refiriéndose al espectáculo *Brasil 64* que presentará en Sala Verdi, dijo que allí procuraba ser una parte actuante y a la vez un reflejo de su medio social. *"He intentado crear un estilo brasileño de mímica, un estilo tan clásico como el de la escuela francesa. Creo que el artista solo se realiza cuando se vuelve hacia su propio pueblo. Luego, si es verdaderamente auténtico en lo propio, puede llegar a ser internacional"*. Bandeira recalcó que no solo no despreciaba *el samba* sino que además lo utilizaba en su espectáculo.:

"Pero Brasil no es solo samba. Trato de mostrar otros aspectos de la vida brasileña. Por ejemplo: el jangadeiro, el sertanejo. También muestro el Carnaval, pero no en su lado comercial sino en su aspecto más triste. El Carnaval es una fuga de la realidad. Es como si se lo dijera al pueblo: tienes solo tres días, aprovéchalos. Pero, de ese modo, no hay autenticidad".

En el curso de *Brasil 64* que dura nada menos que dos horas (lo que los anglosajones llaman un *one man show*), Bandeira representará varios personajes. La segunda parte se titula *Aventuras de Bonifácio*. Bonifácio es exterior e interiormente brasileño, pero también es universal. Es un joven, típicamente carioca, pero su problema es el de todos los muchachos; solo la forma es diferente. Ese programa tiene varias partes: *Bonifácio va al baile. Bonifácio va a la Iglesia. Bonifácio vuela en avión*. Otra de las pantomimas se titula *Tres consideraciones sobre la libertad* y se divide en tres partes: *Libertad de prensa, Libertad de palabra, Libertad de huelga*.

Bandeira es autor de todas las pantomimas, no solo las que él representa sino también la que interpreta Flavia Pascali: *Vivo en Copacabana*

pero aún soy doncella. La protagonista, una muchacha de familia acomodada, empieza a comprender que las posibilidades de su vida se resumen en una completa estupidez. Entonces comienza a admirar la vida de otras personas que llevan una existencia más positiva.

Golpea en todas las puertas y no sabe qué camino tomar. El espectáculo (en el que solo actúa Flavia Pascali) se divide en dos partes. La primera consta de cinco escenas: *Madrugada, Amanecer, Rumbo a la playa en monokini, Recibiendo los viernes, Madrugada.* Y la segunda, de otras cinco: *En el velorio, Aprendiendo pintura, Confesión con el padre Aníbal, Exposición de pintura, Madrugada*. Bandeira adelanta que *Copacabana* es un espectáculo serio, pero también muy cómico. *"Creo que tengo cierta facilidad para hacer sátira con las cosas más serias"*.

Alguien le preguntó si su actividad artística le alcanzaba para vivir. *"Bueno, trato de vivir de la pantomima. Pero cuando la pantomima no alcanza, entonces enseño inglés"*. A esta altura, es posible conjeturar que, como profesor de idiomas, Bandeira ha de preferir la técnica audiovisual.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de octubre de 1964: 8).

Una pantomima comprometida

Si la memoria hace un repaso de los distintos mimos (Barrault, Marceau, Noisvander, además de los contados intentos nacionales) que han desfilado por nuestros escenarios, es posible reconocer un estilo, común a todos, que se impone al espectador por encima de los diversos matices personales. El sesgo poético e intelectual, tan armonioso como refinado, que inaugurara Étienne Decroux, ha marcado para siempre a todos esos cultores de la pantomima, un arte que hasta ahora no ha podido desprenderse de su aire de elite.

No voy a sostener aquí que el mismo brasileño Ricardo Bandeira (que estrenara el jueves en sala Verdi su espectáculo denominado *Brasil 64*) consiga un nivel artístico superior, por ejemplo, al de Marcel Marceau. Bandeira no alcanza ni la flexibilidad corporal ni la prodigiosa inventiva del mismo francés. Puede afirmarse en cambio, que el artista carioca es alguien distinto a los seguidores de Decroux. La importancia fundamental de su espectáculo, más que en sus logros concretos, reside en las nuevas posibilidades que su esfuerzo abre a la pantomima como arte comunicativo de amplia resonancia social.

Bandeira no trabaja con presupuestos metafísicos, ni con impulsos exclusivamente poéticos, y hasta se diría que descarta con deliberación el logro de la mera belleza plástica. Es, evidentemente, un artista hondamente preocupado por lo social, y en esa dirección quiere dar su testimonio. Su espectáculo es en cierto sentido una pantomima comprometida, con mensaje. Aunque tienden a servirla, no todos sus recursos están al nivel de esa

preocupación. A veces a Bandeira se le va la mano en el trazo grueso; otras veces, en su fervorosa intención de comunicarse, reitera demasiado algunos efectos. Pero hay que reconocer que el arte de Bandeira tiene un dinamismo ejemplar, una carga de realidad dolorosamente asumida, una intención cruda y satírica, que otorgan al espectáculo una rara armonía, en un plano para el que ciertos críticos europeos han acuñado una denominación de doble filo: vitalidad plebeya. Digámosla aquí en el mejor de sus sentidos, ya que el espectáculo de Bandeira tiene una carnal capacidad de humor que lo emparenta más con el impulso de la comedia dell'arte que con el preciosismo que ha caracterizado al género en sus últimos y más célebres oficiantes. En los dos nutridos actos de *Brasil 64*, hay escasas sutilezas, pocas metáforas, casi ningún lirismo; por el contrario, hay denuncias sociales, trozos de buscada vulgaridad, rebanadas de hambre o de trabajo, filosas reflexiones sobre la libertad y sus imitaciones; y además hay drogas, vómitos, muertes, peleas, coimas, humillaciones, blasfemias, etc. En el centro de esa abierta herida social, un brasileño típico, promedial (innominado en el primer acto; con la etiqueta de Bonifácio en el segundo) actúa, reacciona, se divierte, se evade (el Carnaval es, para Bandeira, una tremenda y ruidosa fuga de la realidad), se desanima, se asusta, se entristece, se frustra.

No es este por cierto el concepto de la pantomima que el espectador corriente está acostumbrado a enfrentar; pero es una constante invitación a que el espectador se sincere consigo mismo, una provocativa visión de un medio y un tiempo en estimulante ebullición. Transitando caminos muy personales, Bandeira llega a resultados bastante afines a la *Verfremdung* que perseguía Brecht. Aunque algún número de impronta realista, como *Los jangadeiros*, figure entre lo mejor de su trabajo, es evidente que el mimo brasileño se siente más cómodo en la cuerda satírica y es ahí donde su aporte inventivo (baste recordar el excelente pasaje sobre *La libertad de palabra*) resulta más auténticamente creador. Por otra parte, y aparte ya de toda consideración, cabe señalar la formidable ductilidad que muestra Bandeira (especialmente en la pantomima *El Carnaval*, que cierra la primera parte) para introducirse en las sucesivas estampas de incontables personajes. Semejante alarde de ese solo y menudo artista, convertido provisoriamente en multitud, constituye una proeza que, sin no existieran otros y válidos motivos de interés, compensa por sí misma la concurrencia a sala Verdi.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de octubre de 1964: 9).

Hamlet por el Teatro de la Ciudad de Montevideo

En este año del Cuarto Centenario, el TCM procede hoy al estreno, en el Odeón, del quinto Shakespeare en la temporada montevideana. Los otros fueron: *Noche de reyes* (por la Comedia Nacional), *El mercader de Venecia* y *Sueño de una noche de verano* (por The Shakespeare Festival Company) y

Hamlet (por Die Deutschen Kammerspiele), a los que habría que agregar la velada shakespiriana de Brasil Rathbone.

Hamlet es seguramente la más famosa de las tragedias de Shakespeare. Estrenada aproximadamente en 1601 (se dice que el propio autor representaba con éxito el papel de La Sombra), fue publicada por primera vez en 1603. Su argumento se basa en una antigua leyenda, narrada inicialmente por el danés, y posteriormente recogida por F. de Belleforest en sus *Historias trágicas*. Al parecer Shakespeare modificó detalles esenciales de la antigua leyenda o de sus posteriores transcripciones, introduciendo además cambios importantes en el carácter de los personajes; entre estas modificaciones, los investigadores mencionan frecuentemente la experimentada por Hamlet, que en la tragedia shakespiriana no se finge loco para llevar a cabo su venganza (como sostenía la antigua saga) sino sencillamente para aplazarla.[28]

Hamlet es una pieza tan rica y a la vez tan ambigua, que, como bien ha visto W. J Entwistle:

"nadie se acerca a esta obra sin entrever un significado trascendente tras las dudas de Hamlet, pero nadie adivina cuál es ese significado. Se le ha expresado muchas veces en palabras; pero las palabras se disuelven bajo la sensación de su insuficiencia. Hamlet aplaza la acción, y sin embargo es un actuante rápido; es un demente ambiguo y muy astuto; es basto y sublime; es ineficaz y (como se nos ha dicho hace poco tiempo) consumadamente maquiavélico. Que Shakespeare vio en Hamlet más que todos sus críticos es indudable; pero no es seguro que hasta él mismo haya visto en su personaje algo más que un enigma, un enigma creado por su propio cerebro, pero no por eso menos desconcertante".

George Bernard Shaw creyó que *Hamlet* no solo era *"la tragedia de la vida privada, sino también la tragedia de un poeta soltero"*. Kenneth Muir ha encontrado una buena nómina de respuestas críticas a la pregunta: *"¿Por qué se demora Hamlet?"*, y ha aventurado la opinión de que cada respuesta sirve para retratar a quien la expresa. Coleridge, por ejemplo, asignó a Hamlet un intelectualismo hiperreflexivo; Schopenhauer, por su parte, atribuye la demora a una suerte de cinismo; Middleton Murry y Roy Walker entienden que, con esa actitud, Hamlet se rebelaba contra una moral de la venganza; los freudianos, en cambio han conectado la postergación (¿cuándo no?) con el complejo de Edipo, y el discutido C. S. Lewis ha opinado que Hamlet simplemente es Everyman, o sea *todo el mundo*: alguien agobiado bajo el peso del pecado original.

Este personaje shakespiriano ha sido siempre la gran tentación para los actores. Desde el célebre Kean (convertido a su vez en personaje teatral por Alejandro Dumas) hasta los más cercanos John Gielgud, Laurence Olivier, Vittorio Gassman y Giorgio Albertazzi, todos los divos que en el mundo han sido, se han encontrado y compensado en ese gran *clearing* dramático

28 Este párrafo —como otros pasajes— proviene, con mínimos ajustes, de la nota *"Hamlet*, por el elenco alemán", del 7 de setiembre de 1964.

llamado Hamlet. Montevideo ha conocido las interpretaciones de Margarita Xirgu (1936), Ben Ami (1947), Jean Louis Barrault (1951) y Folker Bohnet (1964). Con respecto a este último, el más reciente, cabe consignar que pocas veces se habrá visto un Hamlet tan decidido, tan dinámico, tan vital, tan consciente de su rumbo, en abierta contradicción con la imagen clásica, de un Hamlet irresoluto, vacilante, enigmático, turbio, equívoco.

La interpretación de esta figura shakespiriana, fue, desde hace muchos años, una sostenida aspiración de Antonio Larreta, destinada a convergir con otra ambición tenaz: la de la directora Laura Escalante. La traducción que estrena el TCM lleva dos firmas: Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal (crítico de teatro y literatura, traductor reciente de *Noche de reyes*) se ha encargado particularmente de los pasajes en prosa, mientras que Idea Vilariño (autora de *Paraíso perdido, Nocturnos, Poemas de amor*, y también de varios estudios sobre ritmos en poesía) ha trabajado especialmente en los trozos en verso. En una reciente conferencia, Rodríguez Monegal explicó que:

"la idea de traducir Hamlet *en verso tiene un sentido a contrapelo de la idea de hacerlo más accesible. Pero sucede que el verso, en teatro, es como el comentario musical del texto: es el sostén del ritmo. Aunque en español no tengamos la posibilidad de un ritmo musical tan esplendoroso como el de Shakespeare, el endecasílabo puede representar ese sostén".*

En cuanto a la escenografía, de Hugo Mazza, ha sido definida por este con una palabra: austeridad. Además de Larreta, que representará la figura protagónica, actuarán: Claudio Solari, Graciela Gelós, Carmen Ávila, Ricardo Márquez, Martínez Mieres, Luis Berriel, Fernando Ruíz, Armando Halty, Víctor Perlo, David Schwartz, Eugenio Troullier y otros. El vestuario es de Guma Zorrilla y la música y los sonidos han sido preparados por Jacques Bodmer. La puesta en escena, como ya ha sido señalado, es de Laura Escalante.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de octubre de 1964: 9).

Un *Hamlet* volcado hacia afuera

La fuerza disgregadora de *Hamlet* no es por cierto un artificio creado por los exégetas. Nace con el personaje, puede ser demostrada texto en mano, y probablemente corresponde a una etapa de irresolución y conflicto en la vida del propio Shakespeare. Una de las atracciones casi magnéticas que la tragedia ha mantenido a través de sus tres siglos y medio de tenaz supervivencia tiene que ver precisamente con el inestable y fervoroso panorama interior de su protagonista. De ahí que todas las posibles interpretaciones de su conducta encuentren asideros verosímiles, citas en que apoyarse; de ahí que sea tan legítimo ver en Hamlet una sólida nobleza espiritual como una abusiva fragilidad de carácter; de ahí que sea tan lícito atribuirle, con respecto a Ofelia, tanto un romántico enamoramiento como una hartura sexual.

La ambigüedad del personaje, las posibles soluciones de su enigma, son tan provocativas y tentadoras, que todos (intérpretes, escenógrafos, directores, espectadores, críticos) comparamos siempre el *Hamlet* que enfrentamos, con el *Hamlet* propio, ese que alguna vez creímos leer y ver. Por debajo de las mismas palabras concretas corren siempre varias posibilidades abstractas, varias individualidades posibles, porque la riqueza de *Hamlet* es sobre todo interior, y cada hecho, por estridente u obvio que parezca, debe su potencial dramático a su misteriosa contingencia anexa.

A través de toda la historia del teatro, pocos autores se han atrevido a acumular en tan pocos minutos tantas muertes como las que se suceden en el final de *Hamlet*, pero la hecatombe se salva del ridículo gracias a que el espectador, así sea oscura y tangencialmente, percibe que aquellos cadáveres amontonados son en definitiva posibilidades muertas para la ansiosa inquietud de Hamlet. No solo mueren allí Gertrudis, Laertes, Claudio, Hamlet mismo, sino que también (y sobre todo) se acaban la amistad, la justicia, el amor, la venganza, el juego, la conciencia. Todas esas muertes son algo así como el monumento que el protagonista erige a su propia frustración. No quiero decir con esto que *Hamlet* pueda existir artística y humanamente sin vida exterior, pero sí que esta debe su tensión dramática a la revuelta intimidad del protagonista. Es probable que la psicología y el psicoanálisis modernos, a través de Freud, Jones, Wilson, Knight, hayan contribuido a aclarar (o sea a revelar su complicaciones) esa intimidad, pero es no menos probable que *Hamlet* constituya una suerte de punto de partida para explicar toda una serie de oscuridades, desdoblamientos y reconditeces, que aquellas técnicas han tratado de iluminar.

Todo esto sirve aquí para sugerir que, si bien *Hamlet* admite incontables modos de entender su vida interior, y (siempre que esas distintas interpretaciones respeten la ley que ellas mismas se imponen) confirma la validez de cada sesgo hermenéutico, en cambio no consiente fácilmente una visión solo exterior de su agitada peripecia. Los hechos aislados, sin la savia espiritual que los vincule entre sí y les otorgue su carga de pasión, de melancolía, de vacilaciones, de patetismo, corren el riesgo de perder su aliento trágico, su más rico y humano potencial.

Sin llegar a tales extremos, pero aproximándose riesgosamente a ese linde frustráneo, la espectacular versión de *Hamlet* que el Teatro de la Ciudad de Montevideo estrenara el jueves en el Odeón, bajo la dirección de Laura Escalante, se hace acreedora a aquel reproche básico, esencial, de fondo. Desde la escenografía (valiente, imaginativa, pero escasamente funcional, entorpecedora del tránsito de actores) de Hugo Mazza, hasta el vestuario (vistoso, a veces lindo de ver, pero casi siempre frívolo) de Guma Zorrilla; desde el contradictorio efectismo que significa la abusiva dualidad del Fantasma (una vez agresivamente corpóreo, y otra, 100 % invisible) hasta el superfluo montaje de voces que impedía reconocer el texto, todo

tendió a una exterioridad y a un ritmo casi operáticos. Para hacer un tilde a esta impresión, basta comparar dos tipos de combates: el prolongado y ágil duelo a espada, y cualquiera de las luchas interiores que libra el protagonista. En tanto que estas se apagan (no creo que deba culparse a Larreta, sino a la concepción general del espectáculo) detrás de los monólogos, más increpatorios que entrañables, el duelo adquiere la importancia y el brillo espectacular que corresponde a un buen filme de capa y espada. La misma postura de Larreta (mano atrás, inflexión vocativa) en el célebre *To be or not to be*, da el tono de esa intención, volcada hacia afuera. Más visible aún resulta Gertrudis (Carmen Ávila) que en todo el primer tercio aparece sin remordimientos, ni conciencia turbada, ni el menor desasosiego íntimo, como si solo se tratara de un apacible matrimonio burgués, empeñado en que el hijo díscolo siente cabeza. Si el espectador no conociera la historia, podría conjeturar que luego, cuando sobreviene la catástrofe, esta no ha de caer sobre una culpa sino sobre un asombro.

Por otra parte, grandes e inútiles desplazamientos del elenco (tal vez provocados por la exuberante e incómoda planta escenográfica) otorgaron al espectáculo una dimensión cinemascópica que contribuyó a amputar más aún su vida interior.

Dentro de esa desubicada concepción general, hubo no obstante un trabajo realmente bueno: el de Antonio Larreta. Sin llegar al nivel de las mejores actuaciones de su carrera (*Rencor hacia el pasado, El cuento del zoológico, Un enredo y un marqués*), Antonio Larreta hizo un Hamlet cálido, terrenal, de carne y hueso. A su cargo estuvieron las mejores creaciones de la noche (la escena con el estribillo de *"Vete a un convento"*; la del lecho), que no incluyeron por cierto los monólogos, demasiado tendidos a la platea y, además, excesivamente anunciados (desde las luces hasta los silencios) como arias. De todo el elenco, Larreta fue el único que dijo el texto clásico con autoridad y buena vocalización; el único que sacó partido de varios notables aciertos de la traducción en verso. Aun considerando que su labor estuvo inscrita dentro de una concepción (a mi juicio) equivocada de todo el espectáculo, Larreta fue virtualmente el sostén del interés, la sola presencia verdaderamente creadora de este *Hamlet*. Hay que ver y oír su trabajo para llegar a la conclusión de que Larreta es, en nuestro medio, uno de los pocos actores capaces de transitar exitosamente por un texto clásico. Junto con él, solo cabría una mención: Graciela Gelós. Empezó flojamente, pero fue mejorando hasta alcanzar un nivel muy digno en la inerme escena del desvarío. Allí, libre no solo de la inhibitoria cordura sino también del horrendo peinado, la actriz, más suelta y más rica en recursos, compuso una conmovedora, tierna, carnal Ofelia. En cambio, un excelente intérprete como Claudio Solari, hizo un retrato desvaído, casi tilingo, de un Polonio que, para colmo de desdichas, estaba desastrosamente vestido.

En general, fueron demasiado audibles las dificultades de casi todo el elenco para adaptarse al lenguaje de Shakespeare. Cabría agregar que esto no debe achacarse a Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal, cuya traducción tuvo evidente fluidez. En los pasajes en verso, que son los más, se notó el recreador aporte de Idea Vilariño, que logró, sobre todo en los monólogos, notables aciertos verbales. En buena parte, esta virtud fue desperdiciada, ya que, con la ya mencionada excepción de Larreta, el elenco dijo generalmente el verso como si fuese prosa. No es así como los grandes intérpretes ingleses dicen Shakespeare, o los franceses su Racine; tanto unos como otros son atentos marcadores del verso clásico. Francamente, no valía la pena comprometer el esfuerzo de una especialista en ritmos para luego decir el verso como lisa y llana prosa.

Son imaginables las dificultades que deben vencerse en nuestro medio para representar un clásico, especialmente si ese clásico se titula *Hamlet*, obra complicada, difícil y riesgosa como pocas. Pese a las objeciones apuntadas, el esfuerzo del TCM alcanza de todos modos un plano decoroso, e incluye una labor (la de Larreta) de evidente calidad. Reconozco que este mismo espectáculo, en un elenco principiante, merecería una recomendación más entusiasta. Pero los antecedentes del TCM, su estimable trayectoria, la seriedad y responsabilidad profesionales que constituyen su norma, permitían esperar un resultado más hondamente válido.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de octubre de 1964: 8).

La seria conquista de la risa

En cierto sentido, el estreno de *El retrato de Amelia*, de Guilherme Figueiredo (en Teatro del Círculo, sábado 17, por la compañía de Carlos Muñoz, bajo la dirección de Wagner Mautone) representa, como espectáculo que alcanza exactamente su objetivo, un caso poco frecuente en nuestro medio. Hace tiempo que la actividad teatral montevideana no mostraba un ejemplo, tan palmario de un texto flojo, casi inexistente, ampliamente superado por una puesta en escena que en sus mejores momentos llega a ser brillante.

La comedia de Figueiredo (autor brasileño de quien se conoce en Montevideo dos títulos por cierto más estimables: *El zorro y las uvas* y *Un dios durmió en casa*) quiere ser una sátira del cine mudo, pero su anécdota es tan mínima y prescindible, y su diálogo de una factura vodevilesca tan primaria, que si la puesta en escena de Wagner Mautone no la hubiera apuntalado con incontables y ágiles recursos de segura diversión visual, y con la invención lisa y llana de situaciones, gestos, efectos y sorpresas de formidable comicidad, este estreno solo sería uno más entre los varios fallidos intentos de pescar, con el anzuelo de lo frívolo, al cada vez más reacio público local.

Conviene aclarar que si bien el texto está lejos de ser un dechado de humor y solo a duras penas ingresa en el módico renglón de *pochade* (Feydeau convertido en Feydinho), tiene sin embargo dos apreciables virtudes. Por una parte, su misma condición de disparate, su inocuidad verbal, sus inciertos límites, su falta de estructura, que lo convierten en un material particularmente apto para que un director con talento lo complete, lo renueve y hasta lo reivindique con un toque de brillo personal. Por otra, la acotación marginal, hecha por el autor, de que el estilo de cine mudo puede convenir a su comedia. Partiendo de esta última sugerencia, Wagner Mautone (en un primer trabajo, francamente auspicioso, como director) brindó a *El retrato de Amelia* el hilo conductor que faltaba al texto. El estilo de cine mudo no solo rigió todos los movimientos, las incitaciones a la risa y aun ciertos rubros como vestuario, escenografía y maquillaje (en rigurosos blancos, grises y negros, de estricta y nostálgica cinemudez) sino que además contrajo el compromiso más fiel: la inclusión de dos fragmentos filmados (aparentemente de Mack Sennett, pero en realidad por Milton Cea) que constituyen, sobre todo el primero, los puntos más altos y más justicieramente festejados, de todo el espectáculo.

En esa marcación de estilo, Mautone se mostró implacable. No hubo detalle que fuera tratado con negligencia. El novel director consagró a su disparatado material un rigor que por lo general se reserva a los clásicos. La aleccionante paradoja de este estreno es que su lograda diversión significa todo un ejemplo de seriedad profesional. Frente a las corriditas de los intérpretes, a sus calisténicas escenas de amor, a sus jadeos tremendistas a sus bailadas persecuciones, a sus candorosas caídas, a sus pifias puntuales, e incluso frente a ese impagable pianista de biógrafo (Jorge Reims) que va comentando musicalmente todos los acaeceres, el espectador no puede evitar (Mautone lo sabe y a sabiendas aprovecha esa colaboración gratuita) el recuerdo, inevitablemente prestigiado por la pátina evocativa, de los cientos de películas mudas que vio en sus lejanos y descocados años veinte, cuando no había televisión pero tampoco bomba atómica.

Para esa intriga semipolicial (la acaudalada o imponente Amelia fallece, tal vez envenenada, y tras ella quedan tantos probables asesinos como integrantes del reparto) cuyo enigma queda sin revelar, y cuya revelación tampoco habría importado, Mautone halló inmejorable apoyo en un elenco homogéneo, ejemplarmente dúctil, que siempre pareció consustanciado con el sentido de la puesta y que, en el estilo paródico impuesto por la dirección, halló la ocasión ideal para unificar sus diversas aptitudes cómicas. Maida Calvo, vestida impecablemente (sus modelos fueron un alegre desfile de los *twenties*) por Mario así como Rodolfo Morandi, con un aspecto gardeliano muy *Tango en Broadway*, derrocharon gracia y dinamismo en su pareja de amantes clandestinos; Julio Calcagno y José Iriarte, en papeles a cuál más absurdo, se integraron cómodamente en el disparate. En las escenas

filmadas, Jorge Reims rindió como sepulturero casi tanto como pianista, y, en los últimos instantes de la Amelia del retrato, Te Dabara consiguió las más espontáneas carcajadas de la noche. (Cuando, en el entreacto, trascendió la verdadera identidad que ocultaba el seudónimo, su trabajo adquirió una comicidad adicional y retroactiva).

Virtualmente, el único objetivo de este esfuerzo, es hacer reír. Hay que reconocer que fue logrado con creces, como pocas veces sucede en el teatro nacional. Por supuesto, en cada mirilla de este espectáculo hay un ojo que apunta hacía boletería, pero ojalá todo el teatro comercial fuera vertido con el oficio. la imaginación, el ajuste y la gracia, que se han juntado aquí para transformar un texto inocultablemente menor, en una de las mejores diversiones de la temporada.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de octubre de 1964: 12).

Teatro Moderno en comedia de Lauro Muniz

Teatro Moderno estrena hoy en el Palacio Salvo una obra de autor brasileño: *El santo milagroso,* de Lauro César Muniz, bajo la dirección de Alcalá, con escenografía de Oscar Pereira y la actuación de Perla Aguerre, Graciela Possamay, Juan Carlos Mauro, Héctor Spinelli Laferranderie, Carlos Bonora, Luis Dentone, Alberto Mediza, Marcos Denis, Douglas Lisboa, Mario Reyes y Enrique Labat.

La pieza fue estrenada en San Pablo a mediados de 1963 y permaneció seis meses en cartel. La crítica brasileña recibió con grandes elogios esta muestra del joven autor brasileño, señalando que seguía la rica tradición de autores como Martins Pena, Macedo França Junior y, pese a que no proponía grandes innovaciones, se integraba cómodamente en la mejor y más eficaz línea de la comedia brasileña.

Lauro César Muniz basa buena parte de la vivacidad y el humor de la pieza en la incomunicabilidad de las religiones, ya que los dos personajes principales son un sacerdote católico y un pastor protestante. La acción transcurre en el lapso que va de un jueves santo a un sábado de gloria y propone enfrentamientos y complicidades entre los dos representantes de las respectivas religiones, que no pueden ser totalmente aliados ni totalmente enemigos.

Paralelamente a las relaciones entre cura y pastor, se desenvuelve una peripecia sentimental entre Dito, sacristán de la iglesia católica e hijo adoptivo del cura, y Teresinha, hermana del pastor. Precisamente es esta última relación la que desencadena todo el conflicto milagrero, que no conviene revelar ya que representa el sostén dramático de la pieza.

Aunque la obra muestra una suerte de solidaridad, tan inevitable como poco profunda, entre el cura y el pastor, que en definitiva encuentran buenas excusas para no decir al pueblo toda la verdad sobre el santo y su milagro,

no se ha atribuido a la comedia de Muniz un propósito de crítica religiosa. Más bien se ha destacado su suave malicia y su ambigüedad esencial.

"Evidentemente la falta de slogan*, de palabras de orden* —ha escrito Odilon Nogueira—, *puede dar origen a cierta ambigüedad. Esa ambigüedad impide que esta pieza corrompa una Congregación Mariana, como impide también que sea incluida entre las solemnidades oficiosas del reciente Concilio. Pero a pesar de ser suave y amena la pieza no pierde su poder de convencimiento, sino que más bien se manifiesta de forma sutil"*.

Accioly Netto, por su parte, ha calificado *El santo milagroso* como *"una comedia inteligente, maliciosa, con personajes vivos y llena de alta comicidad"*, mientras que Sábato Magaldi ha destacado el talento fabulador de Muniz, agregando que *"el gusto humano del creador por sus criaturas anima todo el cuadro, que de otra forma parecería un mero entretenimiento lúdico. No hay allí entradas o salidas que desmientan una espontánea afirmación de la vida"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de octubre de 1964: 9).

Mercado común del milagro

Cuando la crítica brasileña se ha referido al *El santo milagroso* de Lauro César Muniz (estreno del viernes 23, en el Palacio Salvo, por Teatro Moderno, bajo la dirección de Alcalá), por lo general ha invocado como antecedentes las piezas de Martins Pena, Macedo y França Junior, así como los más cercanos de *Auto da compadecida*, de Suassuna, y *O pagador de promessas,* de Dias Gomes. Es curioso, sin embargo, que (al menos en las críticas que he tenido a mi alcance), no se mencione el precedente más verosímil: la serie *Don Camillo*, del novelista italiano de Giovanni Guareschi, y sobre todo las tres adaptaciones cinematográficas a que diera lugar: *Don Camillo*, 1951, *Il retorno de Don Camillo*, 1952 (ambas dirigidas por Julien Duvivier) y *Don Camillo e l'onorevole Peppone*, 1955 (dirigida por Cármine Gallone), que enfrentaron, en dos papeles muy taquilleros, a Fernandel y a Gino Cervi. A tal punto llega la conexión, que uno de los protagonistas (no precisamente el cura, sino el pastor protestante) de la pieza brasileña, se llama Camilo.

En la situación imaginada por Guareschi entraban en humorística colisión, a fin de disputarse los favores y la adhesión populares, la influencia religiosa del cura con el poder político del honorable Peppone; en la variante de Muniz, son un cura católico y un pastor protestante los que se disputan la fe y los donativos de la potencial feligresía en un pueblo del interior brasileño. Muniz, que evidentemente considera esa pugna con una mirada de cautelosa y alegre burla, complica de tal modo la anécdota (posibilidad de que el coronel del pueblo decore sus ambiciones políticas con una importante donación para la construcción de una escuela religiosa; peripecia sentimental entre Dito, sacristán de la iglesia católica e hijo adoptivo del cura, y Teresa, hermana del pastor) que la pública contienda se convierte en oculta complicidad. El rito

católico de mantener cubiertas las imágenes de los santos hasta el sábado de gloria, es aprovechado por Muniz para urdir una divertida comedia de equivocaciones cuyo centro es la repercusión popular de un milagro no buscado pero sí bienvenido. El autor es lo suficientemente hábil como para convertir al espectador en un tercer cómplice del engaño. Por otra parte y este es un mérito no despreciable en cuanto a la repercusión popular que la obra aspira sin duda a lograr, Muniz se cuida muy bien de que los dardos satíricos acerca de tópicos religiosos no se hagan sospechosos de sacrilegio. A tono con esa preocupación es el pastor quien dice las cosas más graves sobre el catolicismo, y es a su vez el cura el que embiste más epigramática y mordazmente contra los protestantes. El diálogo tiene chispa (Teresa, por ejemplo, enumera los libros sagrados: San Lucas, San Mateo, San Juan, Santa Génesis) y hace que el pastor y el cura se saquen lustre en cómicos intercambios de invectiva; pero en las conversaciones entre Dito y Teresa es bastante más opaco (un juego de palabras entre Espíritu Santo y *"espíritu chancho"* no es, por cierto, nada enaltecedor) y las intervenciones de ese pueblo que configura una suerte de coro, no son lo que se dice un éxito. Todo el interés se reduce al conflicto entre el padre José y el pastor Camilo, y los demás personajes (entre los que hay un periodista, un vendedor ambulante, un coronel, un pescador, un obispo, un japonés, un judío) no solo no ayudan a las tramas sino que a veces llegan a molestar, a complicarla o demorarla inútilmente. La otra objeción posible es el desequilibrio entre la eficacia dialéctica del cura y la del pastor, ya que evidentemente el sacerdote católico resulta en la pieza un personaje mucho más rico que su fautor y rival. Si Muniz hubiese logrado un equilibrio de las respectivas eficacias verbales, es probable que la pieza habría alcanzado un brillo que ahora solo tiene en contadas escenas. Pero aun así, el interés se sostiene a través de los tres actos, y esa final alianza del cura y el pastor para engañar cándidamente a los fieles, despierta en el espectador un sistema de menos inocentes coordenadas.

Con esta ágil y bienhumorada materia prima, Alcalá construyó una suerte de vodevil religioso, que en ritmo y dirección de intérpretes estuvo más cerca de *El teniente, Niente* (octubre 1963) que de *Raptaron a un cónsul* (mayo 1964), dos antecedentes de su trayectoria como director. Es cierto que la versión siguió los vaivenes y los desequilibrios del texto con demasiada fidelidad, ya que no pudo sustraerse ni sobreponerse a sus bajones de diálogo, pero también es verdad que Alcalá movió el espectáculo con acierto y sobre todo con exacta noción de la capacidad disponible de su elenco. El mejor trabajo fue sin duda el de Juan Carlos Mauro (el padre José), tan intencionado en las réplicas, como divertido en el impulso con que emprendió los mutis. Estuvo bien secundado por Héctor Spinelli, pero en este intérprete fue visible una menor adecuación física al papel del pastor que por cierto venía desde el texto en notoria desventaja frente al cura. Lafferranderie salvó a dinamismo el retrato del primitivo sacristán, pero en cambio Perla Aguerre

(Teresa) gesticuló en exceso sus timideces. También Enrique Labat se pasó de la medida, en un Obispo que abusó de la morisqueta, Carlos Bonora, en cambio, sacó partido de su acomodaticio Coronel. La escenografía de Óscar Pereira tuvo una sola virtud: solucionó hábilmente los problemas del tránsito de actores, pero fue pobre de colorido y floja en cuanto a la diferenciación de Alicia Werneck-Machado tuvo la virtud de no hacerse notar.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de octubre de 1964: 22).

A contrapelo de la femineidad

En el segundo programa presentado por los mimos brasileños que actuaron en Sala Verdi, la novedad fue la actuación de Flavia Pascale, que interpretó *Copacabana en Monokini*, pantomima de Ricardo Bandeira.

Sin llegar a la fuerza expresiva de Bandeira, Flavia Pascale demostró buena disposición, y sobre todo buena presencia, para seguir las directivas de su compatriota. No obstante, fue visible que los resortes ideados por Bandeira (o, para decirlo con sus propias palabras, *"el teatro popular, rudo y grueso"*) funcionan mejor en un intérprete masculino. Aparentemente, Bandeira, buen ejecutor de sus propias concepciones mímicas, no supo encontrar la fórmula *femenina* que aprovechara al máximo las evidentes aptitudes de Flavia. La lindísima y dúctil presencia de la actriz, así como su rostro sensible, expresivo, estuvieron irremediablemente desperdiciados al ser incorporados a un estilo demasiado agresivo, demasiado textual.

El ritmo tajante, de gestos violentos y entrelíneas provocativas, que Bandeira se impone a sí mismo, rinde sus mejores frutos en su propio trabajo, pero cuando es Flavia la que debe sobrellevarlo, parece exterior a sus posibilidades, a su sensibilidad. En buena parte del espectáculo, la actriz se limitó a reproducir varios de los gestos ya presentados por Bandeira en *Brasil 64*. Especialmente cuando reproduce el estupor con la boca abierta al máximo, el espectador cree estar asistiendo a una de las reiteraciones del mimo. La verdadera dimensión del trabajo de Flavia solo fue posible apreciarla en los finales de las escenas denominadas *Viernes de recibo* y *Otra vez madrugada*, en las que el rostro y mirada estuvieron al servicio de una ansiosa inquietud y de una desalentada perplejidad. Allí sí la actriz estuvo en condiciones de comunicar a la platea el estado anímico que quizá constituya el no demasiado claro mensaje de Bandeira. Pero pudo hacerlo, sencillamente, porque una y otra escena le dejan aliento, espacio y clima, para expresar su propio temperamento. Desde el momento que el estilo de Bandeira es sin duda más enérgico que el de otros mimos (y en ello, cuando él es el intérprete, reside buena parte de su originalidad y de su eficacia) también es más forzada su adaptación a una intérprete tan inocultablemente femenina como la Pascale. Por otra parte, fue evidente que las tres escenas a cargo de Bandeira (una de ellas es una *crítica a los críticos* que

tiene su buena cuota de humor) interrumpían el desarrollo de la peripecia central. Hay en Bandeira un apreciable talento, una loable intención social, pero también una perjudicial impaciencia. De todos modos, el balance final es positivo, pero en una próxima visita quisiéramos ver un Bandeira más autocrítico y una Flavia mejor aprovechada.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de octubre de 1964: 10).

La escalera, de Andrade, por la Comedia Nacional

Bajo la dirección de Enrique Guarnero, la Comedia Nacional estrena esta noche en el Solís una obra brasileña: *La escalera*, de Jorge Andrade. Este dramaturgo integra (junto con Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Ariano Suassuna y Gianfrancesco Guarnieri) el quinteto de autores que han elevado el actual teatro brasileño hasta su alto nivel de calidad.

Jorge Andrade nació en 1922, en Barretos, estado de San Pablo, y desciende de una familia de hacendados. Estudió en la Facultad de Derecho de San Pablo, pero en 1942 abandonó los estudios. Durante ocho años trabajó en una *fazenda* de su padre, pero en 1951 ingresó en la Escuela de Arte Dramático de San Pablo, concluyendo sus estudios tres años más tarde. Si bien no realizó carrera como actor, y en los comienzos le fue incluso muy difícil imponer su nombre como dramaturgo, a partir de 1955 (año en que *La moratoria* fue estrenada en el Teatro María Della Costa) ha gozado de gran estima por parte de la crítica brasileña.

Con anterioridad a *La moratoria*, Andrade escribió varias piezas menores, de las que cabe rescatar *Los cubiertos de plata* (que en 1954 obtuvo mención de honor en el Concurso Martins Pena) y *El Telescopio* (Premio Fabio Prado), acto largo que pormenoriza el derrumbe de la familia de un *fazendeiro*. Con *La moratoria* (cuya versión española fue estrenada en Montevideo por Teatro del Pueblo, en el Victoria, el 2 de agosto de este año, bajo la dirección de Omar Grasso), su autor obtuvo dos premios importantes. En 1958 el TBC, de San Pablo, estrenó *Cantera de las almas*, pieza histórica, referida a la Revolución de 1842, en la que Andrade desarrolla una transición: el pasaje del matriarcado al patriarcado. En *Vereda de salvación*, recoge un episodio verídico, acaecido en Malacacheta, Minas Gerais: unos hambrientos colonos quieren escapar de su miseria y son asesinados por la policía. Luego estrenó *Reina del río Pardo*, *Las muchachas de la calle 14, Los huesos del Barón, La escalera* y *El incendio*. En colaboración escribió y estrenó asimismo otra pieza titulada *Los vínculos*.

Pese a que *La moratoria* (como en la mayor parte de sus piezas, Andrade atiende en ella a un aspecto social de su vasto país) es la más conocida de las obras de este dramaturgo, que en base al recurso de dos planos temporales ha desarrollado en la misma su teoría de la decadencia de un aristocracia

rural, y pese a los elogios vertidos en su oportunidad por la crítica brasileña, el éxito de público solo llegó para Andrade con *La escalera*.

La obra (cuyo título en portugués es *A escada*, y fue estrenada por el TBC), presenta una pareja de viejos, siempre condenados a vivir como agregados en la casa de alguno de sus hijos. Según el crítico Sábato Magaldi, lo que más interesó a la platea en ocasión del estreno fue el problema de esos viejos, melancólicos e indeseables: *"toda familia tiene ese tipo de parientes ancianos, que se convierten en un pesado fardo para los jóvenes"*.

En la versión de la Comedia Nacional, la traducción es de Susana de Monlevade y la puesta en escena de Enrique Guarnero, con escenografía de Carlos Menck Freire. Actúan: Alberto Candeau, Carmen Casnell, Maruja Santullo, Nelly Antúnez, Elena Zuasti, García Barca, Estela Castro, Jorge Cordero, Estela Medina, Horacio Preve, Jorge Triador, Mery Greppi, Eduardo Schinca, Martínez Pazos, Marina Sauchenco, Jaime Yavitz, Rafael Salzano y Eduardo Prous.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de noviembre de 1964: 9).

La escalera de Jorge Andrade o el fanatismo de la soledad

Ahora sí es posible redondear un juicio sobre la obra dramática del brasileño Jorge Andrade, de quien ya se conocen en Montevideo dos títulos que, por distintas razones, tienen un significado muy particular dentro de su producción: *La moratoria* (estrenada por Teatro del Pueblo, en agosto de este año) fue, de sus piezas, la más elogiada por la crítica brasileña, en tanto que *La escalera* (estrenada, el viernes 6, por la Comedia Nacional, en el Solís, bajo la dirección de Enrique Guarnero) representa hasta ahora su mayor éxito de taquilla. Ambas obras tienen varios rasgos comunes, pero entre ellos hay por lo menos dos que rompen los ojos: una preocupación por la estructura formal y cierta inmovilización del conflicto dramático. Ya en ocasión del estreno de *La moratoria* fue posible reconocer cierto encandilamiento del autor frente a sus propias invenciones técnicas. En aquella pieza, el *descubrimiento* estaba representado por el paralelismo de dos acciones que avanzaban, sin comunicarse entre sí, frente a los ojos del espectador. En *La escalera*, la invención está representada por la exhibición frontal y sucesiva de cuatro ambientes que tienden a dar la sensación de un corte transversal en una familia-tipo.

Ni en una ni en otra, el material dramático propiamente dicho está a la altura de la inquietud formal y la habilidad para el diálogo. El espectador tiene la impresión de que Andrade ve primero el envase y solo después el contenido y, además, que siempre se queda corto en este último. Con todo, y pese a las objeciones oportunamente formuladas a *La moratoria* (ver nota en *La Mañana*, 4 de agosto de 1964), hay que reconocer que en aquella obra

el recurso formal tenía la suficiente inventiva como para sostener un acto francamente bueno, el primero, donde la novedad formal estaba bien apuntalada por la palabra y por los hechos; luego, la repetición de recursos, la monotonía del desarrollo, hacían que la obra se deshilachase. En *La escalera* no existe ese descenso de interés, pero tampoco puede decirse que el desarrollo parejo, sin tropiezos, tenga lugar en un nivel de brillo imaginativo, de hondura social o de efusión creadora. La obra tiene una opaca corrección, una decorosa atmósfera, pero sobre todo una evidente cortedad de aliento. Una escalera, en fin, de pocos escalones.

Después de este doble enfrentamiento con su obra, Andrade aparece (aunque la vecindad de los términos pueda resultar chocante) como un fanático de la sobriedad, de los medios tonos, de las semidenuncias, del no llamar las cosas por su nombre sino por su seudónimo. Si Andrade solo quisiera hacer pintoresquismo o costumbrismo, es decir, si solo aspirara a ser un Álvarez Quintero del teatro brasileño, ese encogimiento ante la lacinante realidad no sería objetable; pero la verdad es que él apunta hacia otros objetivos, más aun, propone de continuo un vocabulario de particulares sobrentendidos, que aluden tangencialmente a úlceras sociales de embarazosa terapéutica. Los que parece artística y humanamente ambiguo en la actitud de Andrade, es precisamente cierta trivialidad para enfrentar lo grave.

En *La escalera*, el problema central es el desacomodamiento de un matrimonio de viejos (Antenor y Amelia) que, gracias a una política de coexistencia pacífica adoptada por sus hijos, vive un mes en el hogar de cada uno de ellos. Andrade está, por supuesto, muy por encima de las tristemente célebres películas mexicanas sobre asilos de viejecitos, pero está en cambio muy por debajo del enfoque más humano y vital que sin duda merece ese inocultable problema de la vida contemporánea. Claro que, con la visión meramente costumbrista, Andrade consigue entretener y aludir (pero no conmover) a su platea. El autor es consciente de que cualquier espectador tiene problemas de ese tipo con algún familiar entrado en años. Es consciente de ese eco gratuito, espontáneo, obligatorio, y sabe aprovecharlos. Pero como además es un intelectual, con autoexigencias de buen gusto, no se decide a oprimir a fondo el pedal de la cursilería. De modo que la pieza, aun en ese rumbo, se queda a medio camino y se frustra, incluso como melodrama. *"Reaprovechamiento residual de* La moratoria", llamó a *La escalera* el excelente y sensible crítico brasileño Sábato Magaldi, y hay algo de cierto en el dictamen. Hasta el tema del desahuciado pleito por viejas y perdidas tierras reaparece en *La escalera*. Pero la desventaja de esta obra frente a *La moratoria* es cierta falta de obligatoriedad en el destino y en el término de los personajes. Así como escribió tres actos con las respectivas temporadas que los viejos pasan en casa de sus hijos, también pudo haber escrito cinco, o siete, o doce. Lo cotidiano es un material altamente aprovechable, pero para convertirlo en teatro no alcanza con la taquigrafía o la cinta grabadora.

También debe intervenir un buen porcentaje de invención dramática. Andrade tiene indudable talento para la reproducción costumbrista y para la estructura formal, pero la invención dramática es algo más profundo que esas demostraciones de oficio. Es curioso que las escenas teatralmente más válidas de la pieza (cuando Zilda le grita "¡mulato!" a su novio para mostrarle su amor a través de su agresión, o cuando la criada Marlene enumera sus agravios ante la patrona) sean apuntes marginales, que poco o nada tiene que ver con el desarrollo medular.

El elenco de la Comedia estuvo siempre por encima de un texto tan prometedor y tan poco cumplidor. Ese es paradójicamente el único reproche importante que puede hacérsele: haber trabajado con la (acaso inevitable) ajenidad de quien no puede poner su sangre en un papel que desde el texto viene anémico. Alberto Candeau y Carmen Casnell se defendieron mejor (sobre todo el primero) porque sus papeles tienen la absurda carnalidad que les presta la inminente chochez. Para Antenor y Amelia, lo trivial se convierte en patético, de modo que adquiere un color, disparatado pero distinto. El resto del elenco tuvo suficiente oficio y sentido profesional como para no desentonar (solo estuvieron por debajo del nivel general la afectación de García Barca y la desubicación física de Eduardo Schinca y Jorge Triador) en papeles opacos, encerrados en un poco atrayente círculo de situaciones repetidas e ininteresantes.

Enrique Guarnero fue un buen orientador y orquestador de un espectáculo que, ya desde el papel, era escasamente provocativo. La obra no daba pie para grandes desplantes imaginativos, y así pareció entenderlo la dirección, que trabajó en el único y verosímil ritmo que tolera la pieza. Donde pudo levantar el interés sin que sonara a falso, así lo hizo, aun recurriendo a la *macchietta* (excelente la breve aparición de Rafael Salzano, cuya risa a contramano fue quizá el efecto más limpiamente conseguido), al apunte humorístico (todo el solvente trabajo de Horacio Preve), al pintoresquismo (la escenita de María Sauchenco como criada en rebeldía) o al trazo violento (muy bien Nelly Antúnez en la riesgosa escena de la bofetada). Pero, evidentemente, no es esta una obra que estimule la capacidad creadora de un director. Solo requiere corrección, fidelidad, buen oficio, fáciles virtudes para un experimentado hombre de teatro como Guarnero. La buena escenografía de Carlos Menck Freire exageró sin embargo la dimensión de la escalera del título que, en el plano naturalista propuesto, resultó desproporcionada junto a la pequeñez de los cuatro ambientes privados.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de noviembre de 1964: 17).

El profeta convertido en testigo

Hace dos años, en España, dos poetas del Grupo de Barcelona me explicaron en estos términos su actitud frente a la Generación del 98:

"Lo que pasó con ellos, fue que a nosotros nos enseñaron que debíamos considerarlos como valores vivos. *Bueno, como valores vivos nos resultaron insoportables. El único que parecía muerto (un clásico, bah) era Valle Inclán, y entonces no tuvieron prejuicio para apreciarlo como el estupendo escritor que es".*[29]

Ahora bien, ¿por qué Valle Inclán pareció durante tanto tiempo un autor muerto, y muerto a tal punto que un elenco montevideano puede darse el lujo, en pleno 1964, de estrenar mundialmente dos de sus piezas (*Las galas del difunto* y *La cabeza del Bautista*, en Carpa FUTI, por Club de Teatro, bajo la dirección de Roberto Fontana), publicadas por Valle Inclán, en 1926 y 1927 respectivamente? Tal vez haya que buscar la explicación en uno de los trazos más personales y creadores de Valle Inclán: la esencia misma del esperpento. La crítica actual coincide en reconocer el carácter hiperbólico y la técnica deformativa del esperpento, la búsqueda implícita del grotesco que hay en este género inventado por Valle Inclán, seguramente de tanto mirar a Goya.

El propio don Ramón, en *Luces de Bohemia*, nombraba a España como *"una deformación grotesca de la civilización europea"*. De modo que *deformación* es la palabra clave. Pero Valle Inclán deforma en un sentido: el de su rechazo frente a la insensibilidad del prójimo, frente a la vacua pompa de los rituales, frente a la hipócrita desorbitación de la honra cuando esta es usada como oscuro pretexto inquisidor. Sin embargo, en su momento, Valle Inclán decía: *"Tengo como precepto no ser histórico ni actual"*, y la frase revelaba la lucidez de una actitud que él sabía de antemano condenada, pero que también sabía profética, tendida hacia el futuro. No era histórica ni actual, pero se guardó muy bien de agregar la palabra (profético) que razonablemente habría completado el trío de adjetivos. Durante varias décadas, el esperpento quedó fuera del teatro y Valle Inclán estuvo muerto, sencillamente porque su visión del mundo era admitida como un grotesco obsceno, marginal, como la prepotente pesadilla de un resentido. Ahora, el esperpento vuelve al escenario y Valle Inclán se dispone a resucitar, sencillamente porque el mundo se ha vuelto esperpéntico y la vida cotidiana ha alcanzado (sin que nos hayamos dado cuenta cabal), el nivel imprevisto de la deformación valleinclanesca. *"La guerra es un negocio de los galones. El soldado solo sabe morir"*, dice el repatriado Juanito Ventolera en *Las galas del difunto*, y esa frase, que era blasfemia aislada y retumbante en el 1926 en que fue escrita, suena hoy poco menos que a comprobación estadística, a postulado sociológico, a

29 Las declaraciones las atribuyó a Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo en "Carta desde Barcelona. Biedma y Goytisolo: Valle Inclán es el gran sobreviviente del 98" (*La Mañana*, 8 de mayo de 1962). Véase el texto completo en tomo II.

descreimiento colectivo. Un crítico español, G. Torrente Ballester, que por cierto no mira con simpatía a Valle Inclán, dice malhumoradamente que *"sus criaturas son incompletas: máscaras y títeres nada más, entre las cuales sin embargo suena a veces un gemido"*. Pero la frase se vuelve insospechadamente reveladora. A medida que el masificado y enajenado ser humano se ha ido convirtiendo en máscara y títere, nada más, incluso con algún gemido interpolado, el teatro negador de Valle Inclán se ha ido a su vez transformando en macabro testimonio, en imagen de hoy. El tiempo ha dado alcance a la imagen premonitoria. Y Valle Inclán, que no quiso ser histórico ni actual y en la manga (sin brazo) se guardó el adjetivo profético, a pesar de sí mismo es hoy histórico (como profecía) y actual (como testimonio). El mundo real es ahora el mismo que el de sus pesadillas; su célebre espejo cóncavo se ha convertido en un espejo plano.

Sin llegar al formidable latigazo de *Los cuernos de Don Friolera*, el esperpento *Las galas del difunto* es un notable ejemplo de una visión distorsionante, hiriente y ridiculizadora de la realidad. Alguna vez ha sido señalado que en la obra de dramaturgos como Jean Genet o Brendan Behan parece obvia la convicción de que este mundo es un burdel. Pues bien, no precisa llegar a autores tan cercanos: ya Valle Inclán tenía ese tic. Buena parte de *Las galas* transcurre en un burdel, no por cierto metafísico sino textual. La verdad es que la pieza es una sonora burla sobre la honra y los ritos fúnebres. Valle Inclán usa el melodrama, como Marx usó a Hegel, para decir lo contrario. Al vestir a su Juanito Ventolera (un repatriado de la guerra de Cuba, tema candente del 98), con las ropas del finado boticario, y convertir el trueque en el centro mismo de una peripecia grotesca, el autor está defendiendo subliminalmente la dignidad de la muerte, la está rescatando de su carnaval macabro; y la rescata (para no dejar mal a Darío, que así lo hizo constar en su *Balada laudatoria a Don Ramón del Valle Inclán*) *"entre vapores de solfataras"*.

Junto a esa tragedia bufa, donde lo lacrimógeno se vuelve sórdido, la retórica se cubre conscientemente de ridículo y la cursilería de un texto (carta de la Daifa) pierde pie al ser leído en voz alta y en un prostíbulo; frente a esa pieza frenética, cortante, casi convulsiva, *La cabeza del Bautista*, con su pátina de mera venganza, con su melodramatismo menos redargüido, aparece sin duda como un texto menor. No es, por otra parte, la mejor cuerda de Valle Inclán que, para rendir su máximo, precisa apartarse más de equilibrio.

El logro teatral del espectáculo ofrecido por Club de Teatro estuvo en relación directa con la calidad de los textos. En *Las galas del difunto* hubo recreación, colorido [*ilegible*] bajo de equipo, escenografía (de López de León y Morosoff) y vestuario (de María Grompone) excelente, detalles [*ilegible*] invenciones útiles, agradable partitura (de Lamarque Pons). En *La cabeza del Bautista*, en cambio, hubo buenas interpretaciones (Roberto Fontana y sobre todo Nelly Goitiño) siempre que se las considere aisladamente,

pero no se produjo un ensamble perfecto; la escenografía fue más bien pobre, y la vestuarista solo pudo lucirse en La Pepona. Roberto Fontana, que hace algunos años ya había trabajado en otro Valle Inclán (*Los cuernos de Don Friolera*, notablemente dirigido por José Estruch), adoptó para el esperpento una técnica marionética, de la que sin embargo prescindió para verter *La cabeza del Bautista* (designada por su autor como *melodrama para marionetas*). El trueque fue un éxito en cuanto a *Las galas*. Para solucionar las dificultades inherentes a los rápidos y seguidos cambios de escenarios, el director concibió dos nuevos (y mudos) personajes: *La Carta* (Graciela Figueroa) y *Las galas* (Richard Sosa), que procedieron a *bailar* los cambios de utilería, e introdujeron y sacaron personajes como si fueran papeles. Siempre que fue funcional, esa incorporación representó un hallazgo, pero cuando estiró la solución coreográfica reclamó una urgentísima poda. Quizá la puesta tenga un más ingenuo humor del previsto por Valle Inclán, quizá la concepción esperpéntica reclame en definitiva una más exasperada tensión dramática, pero lo cierto es que la puesta de Fontana corre en un alegre ritmo que impone al espectador su propia coherencia. Estas galas estuvieron más cerca de Quevedo que de Goya.

Prácticamente, nadie desentonó en el elenco. Solo en Justo Martínez (Juanito Ventolera) fue demasiado visible el esfuerzo por adaptarse a la descarada parodia de Don Juan. Hubo especial lucimiento en Juan A. Sobrino, Jorge Denevi, Zoraida Nebot, Héctor Vidal (los cuatro intervinieron en la escena más lograda de la noche: la presentación de cuentas a la viuda). Walter Speranza hizo un impagable rufián. Rosa Mandelbraum estuvo muy bien en la primera escena y algo menos en la última. En *La cabeza del Bautista*, el mejor trabajo fue el de Nelly Goitiño, espléndida de presencia y de voz. En la instancia final, arremetió con todo, y sacó a flote un papel que está constantemente cercado por el ridículo. González Santurio tuvo apostura y buena dicción, pero su trabajo fue demasiado frío. Fontana hizo un Don Igi que cumplió con dos tercios del título general de la serie (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*) a la que pertenece esta pieza. La avaricia y la muerte estuvieron crudamente presentes en su personaje, no así la lujuria. Esa ausencia provocó cierto desencuentro en las escenas de Don Igi con La Pepona. Pero aun así, su interpretación fue, como composición aislada, un tenso buceo en las reconditeces del personaje.

Con sus escasos desajustes y sus muchas virtudes, este programa debe ser visto por el espectador montevideano. Si (como me dijeron los poetas de Barcelona) Valle Inclán estaba difunto, nada mejor que estas galas para resucitarlo.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de noviembre de 1964: 8).

Modesto enigma con canciones

Los libretistas Roger Pierre, Jean Marie Thibault y Jacqueline Cartier, no deben haber hecho trabajar horas extras a sus respectivos cerebros para urdir la pobre peripecia de *Un policía entre plumas* (estreno del viernes 13 en Sala Verdi, por un elenco dirigido por Ademar Rubbo y Elsa Vallarino), comedia en dos partes y 17 cuadros, que combina intriga policial con números musicales.

En su noche de bodas, un inspector de policía debe investigar un crimen perpetrado durante una función de variedades que tiene como astro máximo a King Rocking (Bernardo Bergeret), ídolo del *twist*. Durante la investigación, otras muertes se van sumando, y, por supuesto, el asesino es un insospechable.

Con el pretexto de que tanto la víctima (un cantante suplente) como los candidatos a culpables, actúan en un teatro dedicado al género frívolo, Pierre-Thibaul-Cartier introducen bailes y canciones a la menor provocación. El resultado es un producto francamente menor, en el que la gracia no es precisamente una constante. La anécdota cae en reiteraciones y los números musicales no siempre superan la medianía. Es evidente que la obrita cifra sus mejores esperanzas en los números de *twist*, pero para eso no había necesidad de escribir un libreto. Hay que reconocer que, con elementos y temas bastantes parecidos, la misma sala presentó hace algunos meses una producción nacional, *Ocho espías al champagne*, que por lo menos tenía más inventiva y mejores canciones.

La verdad es que una comedia tan modesta solo puede ser salvada por una interpretación descollante (no es este el caso) o por algún atractivo extrateatral.

En la versión dirigida por Rubbo y Vallarino hubo bastante agilidad, algunos *gags* exitosos y por lo menos dos canciones (*La policía está en todas*, cantada con poca voz y legítimo humor por Ademar Rubbo, y *La canción de Bourg Lastic* que encuentran eco en la platea). Pero el elenco exigido por la obra es en realidad demasiado numeroso como para que pasen inadvertidas algunas flojeras. Además de Rubbo, que hace muy bien su policía recién casado, la otra mención debe ser para Bernardo Bergeret quien sin desprenderse totalmente de ciertos tics de su reciente Víctor, es, de todo el elenco, quien parece divertirse más con las canciones y sobre todo con su imitación de los Beatles y otros peludos. Estuvieron correctos Susana Vázquez (aunque débil de voz cuando canta), Mirta Medeiros, Esteban Mandía, Ricardo Balart. Para el resto del elenco, la inexperiencia fue, en algunos pasajes, un estorbo demasiado visible. Claudio Goeckler concibió los diversos planteos escenográficos con buen gusto y economía, y el solvente Lamarque Pons se divirtió en (y desde) el piano. La coreografía de Elsa Vallarino funcionó cuando de algún modo se integró a la peripecia, pero cuando fue concebida en números aislados no tuvo la misma eficacia.

En realidad, no está muy claro qué es lo que lleva a nuestros desorientados elencos a elegir este tipo de obras de tercera o cuarta categoría. Por razones obvias, no están en condiciones de transformarlas en un espectáculo avasallador, retumbante, colorido. Entonces queda la anécdota totalmente desguarnecida y es evidente que esa pobreza no es la más indicada para reconquistar un público.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de noviembre de 1964: 20).

Sin apellido y con truculencia

Estevão sem sobrenome (*Esteban sin apellido*), pieza en dos actos de Jurandyr Pereira, estrenada el lunes 16, en el Victoria, por el Estudio Paulista de Teatro, bajo la dirección del autor. Efectos sonoros de João Donzelli. Coordinación de Vera Arduini. Música de Jurandyr Pereira. Actúan: Ruth de Souza, Antonio P. Vasconcelos, Alberto Pereira, Leonardo Fernandes y Jurandyr Pereira.

Jurandyr Pereira (autor, empresario, intérprete y director del Estudio Paulista de Teatro) escribió *Estevão sem sobrenome* hace diez años, o sea cuando solo tenía diecisiete. Este es un dato imprescindible para juzgar la obra estrenada en el Victoria, ya que se trata de una pieza construida con la ingenuidad y los primitivos recursos, propios de la edad en que fue efectivamente concebida. Como intento juvenil, en su momento, pudo ser digna de estímulo, ya que por lo menos revelaba en el autor una visible aptitud para crear un personaje protagónico de algún interés y asimismo para rodearlo de cierta validez poética. Es bastante más discutible, en cambio, que la obra pueda integrar en la actualidad el repertorio de un elenco profesional, y menos aun si, como es el caso del Estudio Paulista de Teatro, el conjunto viaja al exterior.

Estevão, el protagonista, no tiene apellido, y su nombre es un apodo que él mismo ha elegido. Está preso por un intento de robo y es maltratado por un comisario que quiere conseguir los nombres de sus compinches prófugos. En la cárcel, Estevão, que es un adolescente, mantiene varias conversaciones, primero con un compañero de celda condenado a prisión perpetua y empeñado en construir una llave que le permita huir, y luego con un veterano y casi evangélico carcelero, buen hombre que le consigue comida, lo defiende de la crueldad del comisario y hasta aspira a reeducarlo y darle su apellido. Pese a tantas buenas intenciones, el final es una catástrofe generalizada; el viejo es herido cuando intenta huir, el comisario mata al muchacho, un soldado se lleva preso a ese mismo comisario y el telón cae sobre el llanto del franciscano carcelero, inconsolablemente doblado sobre el prematuro cadáver de Estevão.

En declaraciones a los periodistas (ver *La Mañana*, lunes 16), Jurandyr Pereira explicó que su protagonista no vivía en la sociedad sino en su pequeño

mundo particular. Tal intención aparece en la pieza como un decreto del autor, y no como un desarrollo natural del personaje. En esta obra inmadura, Pereira se encandiló probablemente con el mensaje poético adscripto a la peripecia y, para peor de males, no logró evitar en los últimos tramos una avasallante ofensiva de cursilería. En algunos pasajes del primer acto (interrogatorio de Estevão por el comisario; conversación del adolescente con el viejo) y una aislada escena del segundo (exaltado monólogo de Estevão sobre su posible apellido a conquistar), el texto cobra cierto brío o da pie para un colorido enfoque. Pero, en general, y sobre todo en el segundo acto, abundan las reiteraciones, las soluciones fáciles, los efectos casi infantiles.

Como puesta en escena, *Estevão sem sobrenome* también dejó bastante que desear. Casi todos los intérpretes sucumbieron a la truculencia del texto. Solo Ruth de Souza, que interpretó en travesti el personaje protagónico, justificó con su excelente labor el espectáculo del Victoria. Comunicativa, dúctil, sobria en sus recursos, la de todo el elenco, la única que consiguió tramar el insatisfactorio texto, en diversión, en emoción, en conflicto; en teatro, en fin.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de noviembre de 1964: 10).

La Comedia Nacional repone *Las sabihondas* en el Solís

Esta noche la Comedia Nacional repone en el Solís uno de los mayores éxitos de su repertorio: *Las sabihondas* (*Les femmes savantes*) de Molière, en la versión que fuera estrenada, bajo la dirección de Eduardo Schinca, el 7 de setiembre de 1963 en sala Verdi.

Esta pieza, que es la última comedia en verso escrita por Molière y que está considerada asimismo como la última de sus grandes comedias, fue estrenada el 11 de marzo de 1672 y representada veintidós veces más (todo un récord para la época) en el curso de ese mismo año. Ya en la edición de las obras de Molière, publicada en 1682, o sea nueve años después de la muerte del célebre autor-actor, los redactores del prefacio, Vinot (amigo íntimo de Molière) y La Grange (uno de los mejores intérpretes de su *troupe*) mencionaban a *El misántropo, Tartufo y Las sabihondas,* como las tres obras maestras de Molière.

Se sabe que al indudable éxito de la pieza contribuyó grandemente la circunstancia de que en los personajes de la misma fuera fácil reconocer algunas personalidades del mundo literario. Desde la resonancia provocada por *Tartufo* (estrenada en Versalles, en 1664), Molière no había conocido un éxito tan rotundo. Cuando *Les femmes savantes* fue leída por su autor en el salón del cardenal de Retz, madame de Sevigné la juzgó *"une plaisante chose"* (opinión que hoy puede parecer excesivamente circunspecta, pero que en su contexto de tiesura aristocrática acaso reflejara una entusiasta adhesión) y el propio Luis XIV, saliéndose de casillas, declaró que la comedia era *"muy buena"* y que le había proporcionado verdadero placer. Como

fuentes principales de *Les femmes savantes*, son recordadas, además de *Les précieuses ridicules*, del propio Molière (verdadera farsa, estrenada en 1659, que contribuyó con su buena piqueta a la demolición del preciosismo francés) otras obras, hoy virtualmente olvidadas, como *L'Academie des femmes*, de Chapuzeau (estrenada en 1662), *Les visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin y *Le roman bourgeois* de Furetière, publicado en 1666. También es mencionado un texto de Calderón de la Barca, publicado en 1637, donde dos hermanas, Leonor y Beatriz, tienen rasgos comunes con Henriette y Armande, personajes de Molière. Más allá del pretexto de su comicidad, o de la sátira destinada a contemporáneos con nombre y apellido, *Las sabihondas* es uno de los más certeros y divertidos ataques que se hayan escrito sobre la pedantería y la falsa erudición.

El de *Las sabihondas* no es un Molière tan rotundo y tan feroz en su comicidad como el que escribió *El misántropo, El avaro* y *El burgués gentilhombre*. No obstante, esa amortiguación de la agresividad, o por lo menos esa mayor sutileza de su dosificación, convierten a esta comedia en algo más cercano a la sensibilidad y a los gustos del espectador contemporáneo. Los pretextos satíricos que Molière tenía en 1672, frente a contemporáneos que reconocían a los destinatarios de las burlas, han perdido vigencia o han cambiado de zona. Lo que no ha perdido vigencia, en cambio, es la comicidad de las situaciones o la calculada progresión de los efectos.

En la temporada de 1963, la versión de *Las sabihondas* que hoy se repone, obtuvo el Florencio que el Círculo de la Crítica otorga al mejor espectáculo del año. También obtuvo un Florencio el vestuario de Domingo Caballero, y Eduardo Schinca figuró en la terna de mejores directores. A su vez, cuando esta sección efectuó el balance del año (ver nota "Luces y Apagones de una temporada", 30 de diciembre de 1963), consideró a *Las sabihondas* como el mejor espectáculo del año, a Horacio Preve y Elena Zuasti, por sus papeles en esa obra, respectivamente, como los mejores actor y actriz de repertorio; al vestuario de Domingo Caballero y a la traducción de Jacques Despres, también como los mejores del año en sus respectivos rubros.

En la oportunidad de su estreno (ver nota de *La Mañana*, 10 de setiembre de 1963)[30] se señaló que Eduardo Schinca había visto claramente en la pieza el sentido más moderno de su calidad humorística, y que le había sacado un excelente partido:

"Si se compara este de ahora con otros Molière que se han visto en Montevideo —se agregaba—, *el ritmo puede parecer un poco lento. Sin prejuicio de reconocer que una mínima aceleración hubiera quizá beneficiado a la versión, es conveniente recordar que también hay una diferencia de ritmo entre otros éxitos de Molière y el de esta comedia. Al disminuir la velocidad, Schinca encontró tiempo y espacio para bordar en su puesta en escena algunos momentos excepcionales que*

30 Se refiere a la nota "Las sabihondas: ajuste, diversión y sutileza" recogido en este volumen.

revelan una ductilidad profesional y una visión realmente creadora. Pocas veces se ha visto un espectáculo nacional, una escena tan inteligentemente construida, tan cuidadosa del detalle, la entonación y el gesto, tan armónicamente movida en su conjunto, y tan fiel al espíritu del texto, como la lectura del soneto de Trissotin. En toda la versión hay un sentido plástico del espectáculo (bien apuntalado por la escenografía de Carlos Menk Freire) y un enriquecimiento de las intenciones, que deben computarse como innegables méritos de la labor de Schinca".

Actúan en esta reposición: Estela Medina, Estela Castro, Elena Zuasti, Nelly Antúnez, Marina Sauchenco, Horacio Preve, Eduardo Schinca, Jorge Triador, Eduardo Prous, Rafael Salzano, García Barca, Enrique Martínez Pazos y Jaime Yavitz.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de noviembre de 1964: 9).

El A. B. C. de nuestra vida, de Tardieu, por el Circular

Conmemorando su décimo aniversario, Teatro Circular estrena esta noche, bajo la dirección de Pablo Bejar, una obra del autor francés Jean Tardieu: *El ABC de nuestra vida*, subtitulada *Poema para representar*.

Jean Tardieu nació en 1903, en el Jura francés. Algo mayor que Beckett, Adamov, Ionesco y otros absurdistas, ya era conocido como poeta en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En 1939 publicó *Accent*, y posteriormente *Le temoin invisible, Figures, Poèmes* (1944), *Jours pétrifiés* (1948). *Le Dieux èttouffés*. El crítico Gaëtan Picon lo considera en cuanto poeta, *"una inteligencia muy lúcida", y destaca "su interpretación simbólica del universo, que trae a la memoria el romanticismo alemán"*. En general, se ha considerado que la austeridad lírica de su poesía viene de Mallarmé, y no en vano Tardieu es el mejor traductor francés de los poemas de Hölderlin. Sus experimentos con el lenguaje, que poco a poco fueron caracterizando el particular sesgo de su teatro, comenzaron después de la guerra, y en un principio aparecieron como influidos por Jacques Prévert y Raymond Queneau.

Los experimentos dramáticos de Tardieu han sido agrupados en dos volúmenes. El primero, *Theatre de Chambre*, incluye dieciséis piezas breves; el segundo, *Poèmes á jouer*, solo seis. Con justicia ha sido reconocido Tardieu como un virtuoso del neoconvencionalismo teatral, y algún crítico poco adicto ha caracterizado su obra como *"el ejemplario de las vanguardias"*. La verdad es que Tardieu, en sus piezas breves, ha exhibido toda la gama de posibles experimentos. En varias de sus obras (entre ellas la que hoy estrena Teatro Circular) existe un confesado propósito de crear formas paralelas a las musicales. En *La sonate et les trois messieurs*, el ritmo y la estructura de la pieza corresponden a los de la sonata; en *Conversation-sinfonietta* hay tres movimientos que equivalen al Allegro ma non troppo, el Andante sostenuto y el Scherzo vivace. *L'ABC de notre vie*, por su parte, está construida

sobre la forma de un concierto. Pero los experimentos de Tardieu no se detienen en la reproducción de formas musicales. En *Une voix sans personne* no aparece en escena ningún personaje; solo se escucha una voz que va repasando sus recuerdos acerca del ambiente que ve el espectador. En *Les temps du verbe*, el protagonista habla exclusivamente en tiempo pasado. Según Guerrero Zamora:

"el propósito de Tardieu termina en que los actores jueguen según el sonido y no según el sentido, lo que indudablemente es nueva convención, o convención que se opone a la realista, pero cuya índole se muestra no contingente, como debería ser, sino caprichosa, no penetrando por ello hasta las categorías ónticas y quedándose simplemente en sustitución imaginativa".

Otro especialista en teatro absurdo, Martin Esslin, ha señalado que:

"aunque algunas obras de Tardieu contienen poesía de alta calidad, no pueden ser juzgadas como obras de arte propiamente dichas. Son meras exploraciones, materiales de investigación a partir de los cuales puede ser obtenida una valiosa experiencia que lleve a la creación de verdaderas obras de arte, que el mismo Tardieu u otros autores, podrán construir sobre la base de tales investigaciones [...] Tardieu es en realidad un dramaturgo para dramaturgos, un tenaz pionero dedicado a ampliar el vocabulario de su arte".

El ABC de nuestra vida presenta a un Protagonista (o sea el solista de este concierto de palabras) en una jornada que comienza con el despertar y concluye con la vuelta a sus sueños. El coro está constituido por la muchedumbre ciudadana, que murmura *"como el viento en el bosque o las olas en el mar"*. Dos curiosos personajes, el Señor Vocablo y la Señora Palabra, dicen a veces series de términos, en el mismo orden en que aparecen en el diccionario, y el autor establece que tales palabras tienen el valor de notas musicales.

En la versión del Circular, la dirección es de Pablo de Béjar, con escenografía de Osvaldo Reyno, vestuario de Marta Grompone, movimiento de Rómulo Dillac, voces de Paolo Baglioni y sonido de Carlos Píriz. Actúan: Walter Reyno, Mabel Bruzzone, Rosa Pampillón, Nelson Spagnolo, Norman Lacoste, Hugo Rodas, Myriam Dibarboure, Inés Caride, Hugo Bardallo, Pizcua Petrides y Oclides Carballo.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de noviembre de 1964: 9).

Ni teatro, ni música, ni poesía

En su introducción a *El ABC de nuestra vida*, Jean Tardieu dice textualmente: *"Esta obra es un poema para representar. Está destinado a ser realizado con los medios del teatro, pero su estructura formal se inspira en el arte musical: está concebido como un concierto"*. Teatro, poesía, música. O sea el viejo problema de la obra de arte integral, totalizadora. Cierto teutón llamado Ricardo Wagner concibió en el siglo XIX una empresa de ese calibre, pero si su nombre sigue importando hoy en la historia del arte, tal vez no se deba al

logro tridimensional que él ambicionaba, sino sencillamente a que era más talentoso como músico que como poeta o dramaturgo. Cuando los estudiosos de Tardieu mencionan la posible influencia de Mallarmé, Hölderlin y Artaud, se olvidan inexplicablemente de Wagner. Silvio D'Amico ha señalado que Wagner otorgaba a la orquesta *"la función que tiene el coro en la tragedia griega"*. Pues bien, Tardieu efectúa una transformación casi paralela, aunque con signo contrario: otorga al coro la función que tiene la orquesta en un concierto.

A diferencia de lo sucedido en el caso Wagner, en Tardieu ninguna de las tres zonas artísticas domina a las restantes. Ni el lenguaje poético, ni la expresión teatral, ni la estructura musical, sobresalen por sí mismas en *El ABC de nuestra vida*. Más bien se equilibran; pero ese equilibrio, en vez de producir un beneficio recíproco, provoca una mutua eliminación, un prejuicio generalizado. Como resultado, el *ABC* aparece baldado como poema, lisiado como teatro, inválido como estructura musical. Y, por añadidura, en vez de la vanguardia que quiere ser, surge como un alarde envejecido, como un énfasis palabrero totalmente anacrónico.

La pieza presenta un protagonista (Walter Reyno), o sea el solista de un concierto de palabras, en una jornada que comienza con el despertar y concluye con la vuelta a sus sueños. El coro es la muchedumbre ciudadana, que murmura *"como el soplo del viento en la arboleda"* o como *"el ruido del mar"*. Todo este poema teatral es un dilatado preparativo para la Gran Frase que en los últimos tramos suelta el autor: *"Humanidad, tú eres mi paisaje"*.

Pese a que la imagen tiene cierta nobleza conceptual, es probable que al espectador no lo satisfaga como recompensa a la paciencia con que hasta ese instante ha debido aguantar la hinchazón verbal, el énfasis sentencioso, la vagarosa pompa, e incluso la sublime tontería. Hay largos pasajes en que la intención paródica de Tardieu se dispara en interminables ejercicios de conjugación.

A diferencia de Ionesco y otros absurdistas, Tardieu descarta al menos en esta obra, el recurso del humor, tan apto para redenciones y rescates varios. Pocas cosas son menos interesantes que una parodia en serio: eso es en última instancia el *ABC*, ya que ni siquiera los dos personajes (el señor Vocablo y la señora Palabra) que al principio parecen portadores de una salvadora intención humorística, cumplen en definitiva esa función.

Es imprevisible lo que habría podido ocurrir con un texto de tan vulnerable boato, tan gramatical pertinencia y tan engolado esnobismo, si la versión del Circular no hubiera tenido el decoro, la sobriedad y la humana vibración que le imprimió el director Pablo de Béjar. Su hazaña consistió en salvar el espectáculo del previsible ridículo al que parecía condenado por un texto reiterativo, estirado, presuntuoso. Walter Reyno, como Protagonista, cumplió una excelente labor: ponderado, sensible, enriqueció constantemente los incoloros monólogos enumerativos. Del resto, cabe destacar la

lírica apostura con que Myriam Dibarboure y Hugo Rodas cumplieron la idílica escenita (la única ocasión realmente teatral que brinda el texto) de la segunda parte. También los otros rubros del espectáculo (con excepción del vestuario de Marta Grompone, que me pareció menos inspirado que otros recientes aportes suyos) estuvieron bien atendidos. La pregunta de cajón es si en definitiva importa poner tanto esmero, tesón y aptitudes, al servicio de una vanguardia tan prematuramente rancia.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de noviembre de 1964: 8).

Un meritorio esfuerzo del teatro duraznense

Fin de semana, tres actos de Noel Coward. Espectáculo presentado el domingo 29, en Sala Verdi, por el elenco del Pequeño Teatro de Durazno, bajo la dirección de Ramón Nogales y con escenografía de Adolfo Alonso. Actúan: Milka Rodríguez, Saúl Piña, Sonia Fernández, Rosina Sosa, Domingo Alonso, Demetrio Souza, Adolfo Alonso, Marina Rosales, Beatriz Molfino.

Aparentemente, la perspectiva de ver una comedia del llamado estilo brillante, con personajes de la alta clase media inglesa reunidos en una casa de campo, y representada por un elenco de nuestro interior, puede no ser demasiado alentadora; por lo pronto, el público que asistió a la única representación en Montevideo, de *Fin de semana*, de Noel Coward, por el Pequeño Teatro de Durazno, no tuvo la composición del que tradicionalmente acude a los estrenos capitalinos: críticos, gente de teatro, etc. En realidad, fue una lástima, ya que contra todo prejuicioso vaticinio, el espectáculo de los duraznenses tuvo un nivel muy digno.

La comedia de Coward, con su apariencia semicínica, su brillo verbal y su sátira social un poco aguachenta, no es tan fácil de representar como parece en la simple lectura o en el recuerdo de la versión que hace unos años brindara la Comedia Nacional. La anécdota es tan trivial y los conflictos tan mínimos, que virtualmente las únicas cartas de triunfo son el chisporroteo verbal, el desenfado de los procedentes y el ritmo de liviana e inofensiva chifladura. No corresponde exagerar el elogio y decir que la dirección de Ramón Nogales aprovechó al máximo tales posibilidades. La verdad es que el espectáculo adoleció de cierta lentitud, y por otra parte fue evidente que en los encontronazos verbales faltaba nervio y, a veces, una más cáustica ironía. Tampoco puede decirse que el elenco sea parejamente apto, ya que en algunos papeles fue demasiado visible la falta de fogueo. No obstante, y pese a esas zonas débiles, la versión no tuvo grandes baches y en general corrió con fluidez y desenvoltura. Los dos reproches más importantes tienen que ver con una salvable incongruencia de reparto (el actor Domingo Alonso, que hizo de David Bliss, tenía un aspecto más

juvenil que Saúl Piña, que debía ser Simón Bliss, o sea su hijo) y también con cierta exagerada entonación *pituca* (perceptible sobre todo en Beatriz Molfino) más apropiada para un piso horizontal de Pocitos que para una casa de campo inglesa.

Por lo menos tres intérpretes (Milka Rodríguez, Saúl Piña, y sobre todo Rosina Sosa, que estuvo francamente divertida) actuaron en un nivel comparable al de correctos actores montevideanos, a tal punto que no desentonarían en muchos de los estrenos a los que asiste puntualmente la llamada *familia teatral*. Aclaro que esta comparación no es peyorativa para nadie; parte simplemente del convencimiento de que el esfuerzo interpretativo de un actor radicado en el interior (donde no llegan los grandes conjuntos extranjeros que suelen visitar Montevideo, y solo esporádicamente alguno que otro elenco de la capital) debe ser necesariamente más arduo, ya que por lo general se ve privado de esa insustituible lección práctica que siempre está presente en la actuación, no solo de los grandes intérpretes, sino también en la de aquellos otros que acaso posean un mediano talento pero que han adquirido un formidable y rendidor oficio.

De ahí que sea explicable cierta cortedad que suele advertirse en los escasos elencos del interior que bajan a Montevideo; pero por eso mismo debe también destacarse en forma especial la soltura de movimientos, la buena dicción y la inobjetable memorización (rompiendo con una acendrada tradición montevideana, el apuntador no fue audible desde la platea) que este Pequeño Teatro de Durazno logró poner de manifiesto en esta excursión brevísima y estimulante.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de diciembre de 1964: 8).

El monologado adiós de Pina

Recital despedida de Pina Criscuolo con un programa integrado por los siguientes monólogos: *Colloquio con il tango*, de Carlo Terrón; *Inaugurazione*, de Rosso di San Secondo; *Emilia in guerra e in pace*, de Aldo Nicolay; *La bottiglia d'acqua minerale*, de Ricardo Bacchelli. Espectáculo presentado el lunes 30 en Teatro Palacio Salvo.

Ante una sala colmada, entusiasta y conmovida, Pina Criscuolo se despidió del público montevideano con un recital que incluyó cuatro de sus más exitosos trabajos. Así, entre aplausos, flores y ojos húmedos, concluyó una de las mejores tradiciones de nuestra vida teatral. En esta misma sección alguna vez se dejó constancia de que el monólogo, ese género tan arduo y tan tentador, que ha pasado a ser una especialidad de las actrices italianas (Montevideo conoce también el estilo de Diana Torrieri y de Paola Borboni) tenía en Pina Criscuolo una intérprete ideal.

La actriz, que generalmente elige muy bien los textos, otorga a cada personaje una formidable y carnal verosimilitud, que siempre es única,

incanjeable. Es probable que sea un caso de divismo, pero de todos modos sería divismo del mejor, ese que en última instancia se justifica a sí mismo por su capacidad de re-creación. No es una actriz de una sola cuerda, capaz de decir distintos textos en diversos tonos. Se trata más bien de alguien que se olvida de sí mismo cada vez que se introduce en una criatura de ficción. No es Pina recitando *Emilia in guerra e in pace*; es Emilia, simplemente. Y eso deja de ser divismo, para transformarse en una lección de teatro. Su concretísima imagen de la veterana ramera que reclama jubilación para su ya fatigado dinamismo, tiene siempre una carnalidad que, de tan agresiva, linda ya con la inocencia. En *La bottiglia d'acqua minerale*, saca un estupendo partido de sus frases en francés, a las que da un orgiástico sentido de esnobismo sibarita. En *Inaugurazione* (un monólogo de Rosso di San Secondo con varios cabos sueltos que permiten sospechar la utilización casi malevolente, por parte del autor, de ciertos rasgos de la personalidad de Pirandello), Pina compone con verdadera delectación el personaje de la vieja viuda de un escritor famoso, haciéndola oscilar entre el odio y la fascinación, entre la castigada lucidez y una locura pícara, entre el deseo retroactivo de venganza y la inevitable nostalgia del ser querido. *Colloquio con il tango* sirvió para confirmar que ese monólogo constituye uno de sus trabajos más creadores. Pina brindó inobjetablemente los difíciles matices de confianzudo cinismo y pasmosa soledad, en la formidable conversación telefónica de esa mujer en declive que paga un precio exorbitante para obtener un hombre joven con quien pasar una velada *non sancta*. Cuando la emprendedora solitaria comenta para sí misma: *"Come aumenta la vita!"*, la actriz pronuncia la frase con la exacta dosis de estupefacción y sencillez; imposible decirla mejor.

Este recital, con el que Pina culminó sus ocho años de intensa actividad teatral en nuestro medio, tuvo por supuesto un carácter muy particular. Ni la actriz (visiblemente conmovida) tenía la serenidad indispensable como para alcanzar su nivel óptimo, ni el espectador podía descartar frívolamente la razón primera del recital: agradecer, con el mero hecho de su presencia, la irremplazable lección de Pina, que en estos ocho años demostró cómo el teatro, sin hacer concesiones que rebajen su condición de arte, puede sin embargo convertirse en un hecho vital y comunicativo, tan apto para satisfacer a las élites como al gran público. Esta envidiable condición fue confirmada por la actriz al final del espectáculo, cuando, cumplida ya la cuádruple cuota de monólogos ajenos, pasó a decir su monólogo propio: ya no su despedida de actriz que concluye una simple temporada, sino su conmovido adiós de casi montevideana. Estos discursos finales siempre tienen algo de convencional, de repetido, de lugar común. Pina cumplió la proeza de decir cosas nuevas, o que así lo parecieron por la calidez con que fueron pronunciadas.

Cuando prometió que volvería algún día a Montevideo, no solo como turista o como actriz, sino cumpliendo un *"peregrinaje de amor"*, el

espectador supo que ese era el momento culminante de la noche, quizá porque su egoísta y complacido orgullo pudo detectar que en ese instante la actriz no hacia teatro. Por una vez, Pina interpretaba a Pina.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de diciembre de 1964: 9).

Teatro Uno inicia ciclo experimental de difusión

Teatro Uno anuncia para esta tarde, a las 18:30, en Sala Verdi, el estreno de su cuarto espectáculo en la presente temporada. Bajo el título general de *El infierno*, han sido incluidos los textos de Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Samuel Beckett, tres nombres que, a primera vista, pueden ser relacionados con una visión particularmente *negra* de la realidad.

Arthur Rimbaud nació en Charleville el 20 de octubre de 1854 y murió en Marsella el 10 de noviembre de 1891. Es de sobra conocida su vida aventurera (estuvo en Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza, Austria, Italia, Turquía, Sumatra, Java, Suecia, Noruega, Egipto, Chipre, Abisinia), sus insólitas ocupaciones (militó en el ejército holandés, trabajó en un circo) y sus agitadas relaciones con Verlaine, quien lo hirió de dos tiros de revólver pero que luego contribuyó a su celebridad. Rimbaud fue un poeta precoz; no tenía 20 años cuando ya había publicado *Les Illuminations* y *Une saison en enfer*. Con Verlaine y Mallarmé, constituye el gran terceto de la primera generación simbolista. Los surrealistas lo consideran como un adelantado. *Una temporada en el infierno* es sobre todo la historia de un momento crítico en la vida del autor. La crítica ha señalado que se trata de una ruptura, tanto en la vida como en la literatura de Rimbaud. El estilo tenso, acumulativo y vibrante de esta obra, incluye pasajes como el siguiente: *"Creo estar en el infierno, luego estoy en él. He aquí la ejecución del catecismo. Soy esclavo de mi bautismo. Padre y madre, habéis labrado mi desdicha, y la vuestra propia. Pobre inocente. El infierno no puede atacar a los paganos"*.

Antonin Artaud nació en Marsella el 4 de setiembre de 1896 y murió en Ivry-sur-Seine el 4 de marzo de 1948. Solo tenía 16 años cuando sufrió el primer ataque de melancolía y fue internado por desequilibrio mental. En 1920, aparentemente curado, viajó a París, donde se instaló, incorporándose a partir de 1924 al grupo surrealista, con el que rompió violentamente dos años más tarde. Al parecer, Breton eliminó en esa ocasión a Artaud y a Soupault por *"desviacionismo literario"*. Ya en ese entonces, Antonin Artaud se había vinculado a los medios teatrales, trabajando como actor con Lugne-Poe, Charles Dullin y George Pitoeff. En 1926 fundó con Vitrac (el de *Victor*) el teatro Alfred Jarry. Trabajó para el cine, como libretista y (en filmes de Abel Gance y Carl Dreyer) como actor.

En 1935 estuvo al frente de Folies-Wagram y concibió el Teatro de la Crueldad, cuya única muestra se llamó *Les Cenci*, sobre asuntos de Shelley

y de Stendhal. Fue estrenada el 6 de mayo de ese año, con un resonante fracaso. Al año siguiente viajó a Méjico, donde vivió con la tribu de los tarahumaras. En 1937 volvió a Francia y de inmediato viajó a Irlanda y a las islas de Arán. En Dublín se convirtió al catolicismo. Al volver a Francia, tuvo un ataque de locura, pasado el cual se volvió ateo. Pasó nueve años en varios asilos de alienados. Su madre y Robert Desnos unieron sus esfuerzos para internarlo en Rodez, donde mejoró rápidamente. En 1946, deja Rodez y por primera vez anda cerca del éxito. Pero a su vez la muerte andaba cerca suyo. Personalidad asistemática, con raíces en el surrealismo y en Oriente, tan cerca de la demencia como del genio, Artaud es quizá el primer héroe del absurdo. Para él la escena es un lugar patético y vivo, y no un mero campo de análisis psicológico. Todo es convencional, pero el teatro debe ser provocación del espíritu. Hostil a la palabra y a las *"ideas claras"*, trata empero de que la pantomima represente ideas y actitudes. *"Debe admitirse"*, ha dicho, *"que el teatro, como la peste, es un delirio contagioso"*.

Samuel Beckett (nacido en Dublín, 1906) ha sido varias veces representado en Montevideo. Se le considera uno de los más importantes innovadores de la novela y sobre todo del teatro contemporáneo. Escribe sus obras en francés, y las traduce él mismo al inglés, o viceversa. Entre sus novelas traducidas al español, figuran *Malone muere* y *Molloy*. De su producción teatral fueron estrenadas en Montevideo: *Esperando a Godot* (el 6 de julio de 1961, por Nuevo Teatro Circular, bajo la dirección de Alfredo de la Peña), *Final de partida* y *La última cinta magnética* (el 14 de noviembre de 1962, por el mismo elenco, bajo la dirección de Elena Zuasti), *Días felices* (el 8 de agosto de 1963, por el TCM, bajo la dirección de Eduardo Schinca) y *Acto sin palabras II* (el 25 de febrero de 1964, por Teatro Uno, bajo la dirección de Graciela Figueroa). Toda la obra de Samuel Beckett ha sido estimada como una abrumada y abrumadora búsqueda del ser. Incluso su propensión a *lisiar*, de algún modo, a sus personajes, puede ser concebida como un intento de reducir el ser humano a su verdadera esencia. Es evidente, por otra parte, que contemporáneamente con la búsqueda de una entidad esencial, funciona también en Beckett un tranquilo, inmóvil pánico frente al mundo.

El programa denominado *El infierno* ha sido traducido y adaptado por Alberto Restuccia y está dividido en dos partes: la primera incluye fragmentos (a dos voces) de *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud, y *Un diario del infierno (Pesa-nervios)*, de Antonin Artaud, interpretados por Luis Cerminara y Alberto Restuccia; la segunda incluye un fragmento de un trabajo abandonado de Samuel Beckett, interpretado por Luis Cerminara. La dirección y puesta en escena es de Alberto Restuccia.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de diciembre de 1964: 8).

El Teatro de los Jóvenes presenta *Nuestro fin de semana*, de Cossa

El Primer Festival Internacional de Teatro será inaugurado esta noche en Atlántida, con la presentación de *Nuestro fin de semana*, tres actos del autor argentino Roberto Mario Cossa, uno de los tres promisorios dramaturgos (los otros dos son Sergio de Cecco y Germán Rozenmacher) surgidos de Buenos Aires durante la presente temporada.

Roberto Cossa tiene 30 años, nació en Buenos Aires, está casado con la actriz Eva Francesco; fue periodista del diario *Clarín* entre 1956 y 1960. Cuatro años atrás había estrenado una pieza para títeres, *Una mano para Pepito*, dirigida por Juan Enrique Acuña en el IFT. En un reportaje publicado en la revista *Teatro XX*, de Buenos Aires, Cossa declaró:

"Existe la necesidad en los autores y en el público de una búsqueda de nosotros mismos, para finalmente dar una expresión argentina, para dar algo netamente argentino partiendo del mundo que uno conoce, con humildad, con modestia, para llegar después a las grandes síntesis. Pero no podemos dejarnos llevar por un optimismo fácil. Lo que sí creo que existe es una posición del artista frente a la realidad. Partiendo del peronismo, de la irrupción masiva de la clase obrera en la realidad del país, de la crisis política que provoca, se genera una exigencia de los jóvenes por afirmarse en esa realidad. La clase media que fue intransigentemente antiperonista dio escritores extranjerizantes; de allí que hoy la generación posperonista busque atarse a la realidad, es decir, concebirla, investigarla e inclusive sentirse el país mismo. Y esto también se da en los actores y los directores, claro que en una medida diferente, pues depende del dramaturgo para este proceso".

Cossa ha reconocido que el tema del fin de semana lo obsesionó durante años. Una primera versión de la obra *"le pareció abominable"*; por lo tanto, la rehizo. En 1962 había sido incluido en el repertorio del teatro bonaerense La Máscara, cuando esta sala fue clausurada. Más tarde, cuando el director Yirair Mossian arrendó el Río Bamba y pudo obtenerse el concurso del actor Juan Carlos Gené, la obra fue estrenada, y la respuesta de público y crítica significó el éxito.

En declaraciones formuladas a la revista argentina *Primera Plana*, Cossa ha reconocido que tiene *"ecos de Chejov. ¿Pero cómo no tenerlo, si lo más parecido a la clase media rusa de antes de la revolución es la burguesía argentina?"* También ha señalado que le importa más estructurar un clima que una trama. *Nuestro fin de semana* ha sido calificado como *"drama intimista"* y será próximamente llevado al cine, bajo la dirección de Federico Padilla, y la colaboración en el guión de los críticos cinematográficos Edmundo Eichelbaum y Héctor Grossi.

"Ahora estoy trabajando en una obra —ha dicho Cossa en el reportaje antes mencionado de *Primera Plana— pero el proceso se da con mucha lentitud: es un matrimonio, con cuatro hijos, y el escenario estará dividido, con referencia de la casa y de un café que hay en la esquina. Pero todo eso es provisional: en una*

de esas vuela el café o alguno de los personajes. Quizá este proyecto no es más que el residuo de Nuestro fin de semana. *A uno siempre le queda material sobrante de una obra, que lo sigue obsesionando"*

En cuanto al elenco, cabe señalar que Teatro de los Jóvenes tiene un origen universitario, ya que fue creado, como cooperativa profesional, por un grupo de egresados del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. *Nuestro fin de semana* fue el título inicial, de modo que empezaron con un éxito. El director Yirair Mossian es un uruguayo de origen armenio. Ha puesto en escena obras de Betti, Hochwalder, Brecht, Lizarraga, Ursi y Shaffer. Tiene cuarenta años y está considerado como uno de los directores más importantes de la escena argentina. En recientes declaraciones a *Teatro XX*, ha manifestado:

"Hacer teatro entre nosotros fue una tarea muy dura y yo comprendo el resentimiento de alguna gente o esa actitud defensiva de mucha otra. Hay gente que llegó a estrenar una obra después de escribir treinta y cinco. Y entonces, le duele que otro cualquiera estrene una obra de buenas a primeras. En este momento nuestra generación está recibiendo los frutos de gente que se quemó, que se quemó durante mucho tiempo y trabajó, a lo mejor, en condiciones mucho más duras que nosotros. Por eso yo me explico esos criterios de escalafón: como los de Argentores, que premia a un autor porque hace veinticinco años que escribe teatro y jamás le va a dar un premio a Roberto Cossa porque es un insolente, un muchacho que hace un año que escribe y ya estrenó su primera obra; aunque esa primera obra sea infinitamente superior que las ochenta que escribió el autor premiado. Esto no sucede en Europa, por ejemplo, donde, cuando se descubre a alguien con talento, se lo protege y ayuda".

En la versión del Teatro de los Jóvenes, *Nuestro fin de semana*, además de la dirección de Yirair Mossian, tendrá escenografía de Armando Sánchez y Hugo Aguirre, e iluminación de Tito Diz. Actúan: Berta Roth, Beatriz Alemany, Federico Luppi, Ethel Agostino, Juan Carlos Gené, Narciso Bruse, José Arriola, Elena Cánepa y Fausto Aragón.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de diciembre de 1964: 17).

Infierno en dos niveles

El infierno, sobre textos de Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Samuel Beckett. Primer programa del Ciclo Experimental, de Teatro Uno, estrenado el sábado 5 en Sala Verdi. Traducción, adaptación y dirección de Alberto Restuccia. Interpretación de Luis Cerminara y Alberto Restuccia.

El espectáculo estrenado el sábado en Sala Verdi por Teatro Uno, no solo se divide en dos partes, también se escinde en dos posibilidades, por cierto muy dispares. La primera parece condenada al fracaso, y cumple estrictamente su condena; la segunda, en cambio tiene una inobjetable

validez como monólogo teatral y hace posible una excelente actuación de Luis Cerminara.

Si bien el infierno es el común denominador del espectáculo concebido por Teatro Uno, es evidente que hay infiernos para leer e infiernos para representar. Entre los primeros figuran los textos (*Una temporada en el infierno*, de Rimbaud, y *Pesa-nervios* de Artaud), incluidos en la parte inicial del programa. Más brillante y literario el de Rimbaud, más opaco y corroído el de Artaud, la verdad es que ni uno ni otro son adecuados para ser vertidos desde un escenario. Son tiradas demasiado densas y conceptuales, como para ser captadas limpiamente por el espectador-auditor en medio de la inevitable y abrumadora prisa fonética de los intérpretes. En realidad, los fragmentos no teatrales, que sin embargo se prestan para ser vertidos teatralmente, constituyen la excepción. Por otra parte, las junturas del texto de Rimbaud con el de Artaud fueron a veces bastante arbitrarias. En las escasas oportunidades en que cumplieron con el previsto cometido dialogal, pudo entreverse la provocativa posibilidad de que las dos voces representaran el consciente y subconsciente de una entente infernal. Pero en el dilatado resto, cada clamor funcionó por su lado y en consecuencia desacreditó la excusa escénica. Habría que registrar otro desnivel: cada vez que se efectuaba el tránsito de un Rimbaud dicho por Cerminara, a un Artaud pronunciado por Restuccia, no solo el texto era más opaco; también lo era el intérprete. En definitiva, a medio camino entre el mero recital poético y el teatro inmóvil que preconizan algunos teóricos del Absurdo, esta primera parte fue un experimento híbrido, de escaso interés.

Algo muy distinto fue el fragmento de Samuel Beckett (al parecer, abandonado por el autor) que Luis Cerminara vertió en la parte fundamental del programa. En primer término, cabe agradecer a Teatro Uno la difusión de este texto, que me parece de los más apasionantes, angustiosos y mejor escritos de Samuel Beckett. Al lado de esta patética, descarnada y autoflagelante confesión, un paso en falso como el de *Días felices* parece de una frivolidad sin redención.

Por supuesto, no todo el fragmento tiene la misma intensidad: la parte primera (que Cerminara dice, asomando su cabeza detrás de un biombo) y los últimos tramos, están por cierto muy por debajo del notable y tenebroso rigor que el protagonista usa, en el resto del monólogo, para escarbar en su magullada esencia. El personaje (no demasiado distinto de otras lisiadas, miserables y lúcidas criaturas de Beckett, pero decididamente más conflictual en su implacable indagación) se queja de un constante dolor de garganta; dice ser *"loco, pero inofensivo"*; transita por recuerdos de infancia que incluyen un caballo blanco que él llama (en alemán) *"Schimmel"*; confiesa que en su vida solo ha amado animales de ficción, vistos en sueños; deja constancia de su arrepentimiento por haber nacido; dice haber matado a sus padres; propone que estos residan en el cielo y por eso mismo pide ir al infierno

para maldecirlos; y, por último, no tiene confianza en que esto o aquello sea el final (*"cuántas veces me he dicho: es el final, y no era"*). Con ese texto, infernalmente intenso y extenso (vale la pena señalar el impecable despliegue mnemónico del intérprete), Cerminara demostró una vez más que, en nuestro medio, es probablemente el actor más consustanciado con la revulsiva inmanencia de cierta vanguardia. Quizá por esa misma consustanciación es también el intérprete que extrae mayor partido escénico de esos textos desesperados, de esas agrias invectivas contra el tiempo (recuérdese su excelente y contrastada actuación en *La última cinta magnética*, del mismo Beckett). Aunque solo sea por ese inusual despliegue histriónico, esa riqueza de matices, esa tensión casi insoportable con que el actor desahucia al personaje tan puntual y fielmente como lo quiere la feroz cosmovisión de Beckett, este programa experimental de Teatro Uno justifica su aporte.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de diciembre de 1964: 12).

Una realidad demasiado textual

La actitud de una clase social, en un medio y un tiempo determinados, no solo ha de medirse por el estilo de su trabajo; también, y acaso con mayor aproximación, ha de medirse por el estilo de sus ocios. El joven autor argentino Roberto M. Cossa (30 años, experiodista, admirador de Arthur Miller y de Chejov) así parece comprenderlo, y en *Nuestro fin de semana* transita por el ancho surco, abierto hace sesenta y cinco años, por el autor de *Tío Vania* y consolidada, más recientemente, por las narraciones de Pavese y los filmes de Antonioni. Las dos etapas de la obra estrenada por el Teatro de los Jóvenes, corresponden a un sábado y a un domingo, en un hogar de clase media, en San Isidro. Los dueños de casa, el matrimonio Raúl-Beatriz (Juan Carlos Gené y Beatriz Alemany), reciben las sucesivas, y a veces simultáneas visitas, de Elvira (Berta Roth), solterona hermana de Beatriz; de Carlos (Federico Luppi), exestudiante de medicina, exmarinero, más bien vago; de la pareja Jorge-Sara (José Arriola y Ethel Agostino), vecinos respectivamente obsedidos por las canchas de bochas y la televisión, del matrimonio Daniel-Alicia (Narciso Bruse y Elena Cánepa), especialistas en desavenencias; y por último, de Fernando (Fausto Aragón), un compañero de Raúl con escasa inclinación hacia el escrúpulo. Con tales elementos, Cossa trata de crear ese clima de falsa diversión, de comunicación espuria, de amistad en superficie, que suele caracterizar las horas muertas, y las agonizantes, de tanto *week end* mesoclasístico. Para cumplir esa faena, apela a una transcripción costumbrista y servicial de las inercias, guaranguerías y baches coloquiales que le proporcionan sus paradigmas. Hay que reconocer en Cossa cierto insólito coraje en amontonar diálogos sobre diálogos de un aburrimiento demasiado textual. Si es cierto que la realidad proporciona lotes de prójimos tan vacíos e ininteresantes como los personajes de *Nuestro*

fin de semana, el error de Cossa tal vez consista en no haber advertido que no alcanza con que una situación o un diálogo sean macizamente reales y verosímiles, para ser considerados, sin más trámite, como teatro propiamente dicho. En este sentido, la afinidad con Chejov (proclamada no solo por Cossa sino también por sus críticos) solo es verificable en un cotejo muy poco exigente. En el autor ruso siempre hay una corriente subterránea que, por debajo de aparentes liviandades de diálogo, arrastra angustias y tensiones de más honda raíz; en los personajes de Cossa, por el contrario, debajo de la vacua sobrefaz solo parece existir una reiteración de ese vacío. Por otra parte, los personajes chejovianos pueden ser tediosos como individuos, pero su enfrentamiento siempre tiene interés. En la desenfatizada pieza de Cossa, los personajes son aburridos pero también lo es su enfrentamiento. Quizá el lector piense que es desleal comparar la obra primeriza de un autor joven, con la admitida y asentada obra de un modelo genial, pero la verdad es que Chejov sirve para encontrar la raíz de más de una insuficiencia en sus émulos actuales. Por ejemplo, la connotación social. Aunque Chejov no mencione lo político o lo social con todas las letras, su coetáneo espectador podía sacar conclusiones por su cuenta, porque el dramaturgo le daba atisbos, direcciones, enfoques reveladores. *Nuestro fin de semana*, en cambio, es una simple constancia, un registro premeditadamente fiel, sin alusión a causas, ni alarma sobre efectos. Nadie pretende que el dramaturgo esboce o formule soluciones, pero Cossa ni siquiera pone problemas sobre el tapete. Durante los tres actos, el factor peripécico o conflictual solo se hace presente a través de *racconti*; agréguese a los que las únicas escenas (abrazo de Alicia y Carlos; visita de Fernando) que anuncian un posible enfrentamiento de personajes, terminan por desfibrarse, y se llegará a la conclusión de que virtualmente el único atractivo de la obra es la innegable habilidad que en ella recela su autor, para captar matices coloquiales y peculiaridades temperamentales de un vasto sector de clase media. Claro que tal logro no supera visiblemente el nivel de algunos conocidos rubros de teleteatro, cuya fervorosa clientela reclama precisamente un textual y despreocupante costumbrismo. Cuando Cossa aplique su innegable facilidad, a leyes más auténticamente teatrales, seguramente producirá el logro mayor que esta pieza solo a medias presagia.

En la versión del Teatro de los Jóvenes, el mejor aporte del director Yirair Mossian estuvo presente en la naturalidad que consiguió imprimir al trabajo del elenco, y si bien este no pareció tan homogéneo ni tan afiatado como era dable esperar después de tantos meses de labor conjunta, cabe reconocer que, tal vez con la única excepción de Narciso Bruse (descolocado y artificioso Daniel), no hubo en general gruesos errores de interpretación. Si hay que hacer un reproche a Mossian, más bien ha de referirse al ritmo (a veces de una insoportable lentitud) y a la escasa vigilancia de las contraescenas: cuando un actor hablaba, el que oía se limitaba a refugiarse en una

sólida inmovilidad. La buscada autenticidad tuvo su mejor exponente en Juan Carlos Gené, que dinamizó, enriqueció, matizó y agilitó el mejor papel de la pieza. También corresponde mencionar a Berta Roth, que dio un sesgo patético a la cursilería latente en el personaje de la hermana soltera; a Beatriz Alemany, que hizo una esposa creíble y contenida; y, por último, a Elena Cánepa, cuya linda estampa y su abierta simpatía fueron por cierto elementos importantes en el pasaje (escena del abrazo) más legítimamente teatral de toda la obra. Sin embargo, ni estos cuatro intérpretes ni (con menos razón) los otros cinco, fueron ajenos a un pecado que amortiguó de continuo la posible eficacia del espectáculo: la borrosa vocalización. De todos modos, este primer contacto con el Teatro de los Jóvenes, lo deja a uno con ganas de ver a estos actores con otro texto; y a este autor, con una más madura producción.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de diciembre de 1964: 8).

Andorra de Max Frisch, por Teatro Oficina, de San Pablo

Prosigue esta noche en Atlántida el Primer Festival Internacional de Teatro. Después de las actuaciones del Teatro de los Jóvenes, Club de Teatro y El Galpón, se presenta el Teatro Oficina (de San Pablo) con *Andorra*, del autor suizo Max Frisch, bajo la dirección de José Celso Martínez Correa.

Max Frisch (que comparte con Friedrich Dürrenmatt el primer rango de la literatura suiza) nació en Zurich el 15 de mayo de 1911. Su padre era arquitecto. Max Frisch estudió filología y terminó en 1930 el bachillerato científico. Entre 1932 y 1937 ejerce el periodismo, como corresponsal en los Balcanes y en Grecia. A los 25 años comienza a estudiar arquitectura en el Politécnico de Zurich, obteniendo el título en 1941, en plena guerra. Se casa con una compañera de estudios, de la que se divorciará en 1959. Vive en Zurich y allí reparte su tiempo entre sus tareas de arquitecto y su producción literaria. En 1957 le fue otorgado el Premio George Büchner, uno de los más importantes de Alemania.

Es probable que la obra más lograda de Frisch no sea un drama sino una novela: *No soy Stiller*, de una precisión y una hondura notables. Escribió dos novelas más, una anterior, *Los complicados*, y otra más reciente, *Homo Faber*. En teatro ha escrito las siguientes piezas: *Santa Cruz, Ahora vuelve a cantar, La muralla china, Cuando la guerra terminó, El conde Oederland, Don Juan o el amor a la geometría, Bierdermann y los incendiarios, La gran cólera de Philipp Hotz, Andorra*. Sobre su propia actitud como creador, ha señalado Frisch:

"Como escritor de teatro, considero que mi misión estaría perfectamente cumplida si una obra lograse plantear de tal suerte una cuestión que los espectadores, a

partir de ese momento, ya no pudieran vivir sin una respuesta, sin su respuesta, la suya propia, la que solo pueden dar con la vida misma".

Sobre el teatro de Frisch ha escrito el crítico español Justo Pérez Corral:

"El rostro bajo la máscara, o sea el fariseísmo, la indivisibilidad de la responsabilidad individual, la falsía del lenguaje, la cultura como coartada, (título también de un ensayo), para justificar el desafuero, el matrimonio y la guerra, la desconfianza en el arte como refugio ante la vida verdadera; tales son las constantes de las obras dramáticas de Frisch. Ahí se puede decir que está todo Frisch y que todo Frisch está en Andorra*, que es sin duda su obra maestra, junto con* No soy Stiller".

Andorra fue estrenada en noviembre de 1961, bajo la dirección de Kurt Hirschfeld, y en una nota adjunta al texto, el autor ha declarado: *"El Andorra de esta pieza no tiene nada que ver con el real estado pequeño de ese nombre ni se alude tampoco a otro pequeño estado; Andorra es el nombre de un modelo"*. La pieza es una suerte de alegoría sobre la intolerancia racial. Andri, el protagonista, es un hebreo al que nadie quería mal en Andorra, pero que es perseguido a partir del instante en que los habitantes de Andorra imitan la actitud antisemita de una nación extranjera. Por debajo de la anécdota localizada en ese país imaginario, corre una aguda sátira política que abarca a buena parte de la Europa que asistió al encumbramiento de Hitler. Se dice que en la noche de su estreno en Zurich, el público aplaudió durante treinta y cinco minutos la obra de Frisch. Una versión española fue presentada en setiembre de 1962 por El Galpón, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo.

El Teatro Oficina, de San Pablo, que hoy presenta *Andorra* en el Festival de Atlántida, surgió como grupo independiente en 1958 y estuvo desde el comienzo en estrecha vinculación con la Facultad de Derecho de San Pablo. Ha puesto en escena piezas de Queiroz Teles, Martínez Correa, Sartre, Ruy Barbosa. Los socios fundadores y actuales directores son Renato Borghi, Ronaldo Daniel y José Celso Martínez Correa. Los dos últimos no concurren a Atlántida por hallarse el primero en Escocia y el segundo en París, en usufructo de becas teatrales. El Teatro Oficina pasó a ser profesional cuando inauguró su sala propia de la calle Jaceguai, en San Pablo. Allí ha representado piezas de Clifford Odets, Augusto Boal, Tennessee Williams, Thomas Wolff, Valentín Kataiev, Glaucio Gill, Gorki y Frisch. *Andorra* ha sido uno de sus éxitos más señalados y todavía se representa en San Pablo a sala llena.

La versión de Teatro Oficina está dirigida por José Celso Martínez Correa, con escenografía y vestuario de Flavio Imperio. Actúan: Miriam Mehler, Oswaldo de Abreu, Fuad Jorge, Renato Borghi (en el papel de Andri, el protagonista), Lineu Dias, Fernando Peixoto, Fauzi Arap, Abrahão Farc, Francisco Martins, Cláudio Marzo, Eugenio Kusnet, Celia Helena, Beatriz de Toledo Segail, Wolfram A. Guenther, Ben Hur Alexandre, Oliani, Berilo Faccio, Marco Antonio.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de diciembre de 1964: 9).

Los pequeños burgueses de Gorki, por el Teatro Oficina, de San Pablo

Integrando el Primer Festival Internacional de Teatro, el elenco del Teatro Oficina, de San Pablo, presenta esta noche en Atlántida su segundo título: *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki, bajo la dirección de José Celso Martínez Correa.

Máximo Gorki (seudónimo de Alexis Maximovich Peshkov) nació en Nijni Novgorod el 14 de marzo de 1869 y murió en Moscú el 18 de junio de 1936. De muy humilde origen, perdió a su padre cuando tenía seis años y a su madre cuando tenía nueve; ambos murieron de tuberculosis. El abuelo, que era zapatero, lo recogió y le enseñó el oficio. Según cuenta el propio Gorki en sus memorias, su infancia fue triste y trágica. Era aún un adolescente cuando huyó de su casa, y comenzó un largo peregrinaje, en el curso del cual fue aprendiz de albañil, dibujante, lavador de platos, peón de panadería, miembro de un teatro ambulante, vendedor de sidra, escribiente, guardagujas ferroviario, ayudante en un taller de pintura religiosa, y, por último, escritor. En 1888 intentó suicidarse, pero a partir de su iniciación literaria, cobró nuevo optimismo y asumió la actitud que puso en boca de uno de sus personajes: *"todas las cosas en que crees, existen"*.

Su primer trabajo publicado fue un cuento que en 1894 apareció en *El mensajero del Norte*, periódico caucasiano. Lo firmó con el seudónimo de *Gorki*, que significa *amargo*. El narrador humorista Vladimir Kolorenko lo ayudó en los primeros pasos, y en 1898 Gorki pudo reunir en dos volúmenes sus *Cuentos y narraciones*, obra que se convirtió de inmediato en un *best seller*. En pocos meses se vendieron cien mil ejemplares. Luego fueron apareciendo: *Canto del halcón y la serpiente* (que para su público y también para la policía zarista, tuvo el significado de un manifiesto subversivo), casi veinte obras teatrales (de las cuales las más conocidas son: *Los pequeños burgueses, Los enemigos, Bajos fondos, Los veraneantes, Los hijos del sol, Los bárbaros, La moneda falsa, Dostigaiev y los otros*), varias novelas (entre otras: *Tomás Gordoiev, Tres hombres, La madre, Una confesión, El negocio de Artamonov, Egor Bulichev y los otros, Klim Samguín)* y varios tomos de memorias (*Días de infancia, En el mundo, Miss Universidades*) y ensayos.

Gorki es uno de los pocos nombres de la literatura rusa cuya obra tiene vigencia antes y después de la revolución de 1917. Como sostiene Olga Wolconsky, *"Gorki constituye el puente más sólido sobre aquel abismo —siempre algo relativo— que separa a las dos Rusias literarias, la de año 1914 y la del año 1920"*. Admirador de Balzac y de Zola, amigo personal de Lenin y refutador de Dostoievsky, Gorki tuvo siempre con respecto al comunismo una actitud que podría llamarse de adhesión ferviente pero conflictual. El pacifista de la guerra del 14 (Gorki había tenido en Rusia una actitud similar a la de Romain Rolland en Francia) no pudo menos que sentirse turbado frente a la

tremenda violencia de la revolución de Octubre. Se dice que algunas de sus obras exasperaban a Lenin. Desde 1921 a 1928, Gorki se exilió voluntariamente en Italia. Pero al final pudo más su fervor político y volvió a Rusia, donde fue colmado de honores y estimado como el verdadero iniciador de la nueva literatura soviética. En medio de semejante apoteosis, falleció en Moscú a los 67 años. Dos escritores norteamericanos, Michael Sayers y Albert Kahn, lanzaron en su momento la teoría de que el escritor había sido asesinado por su médico, quien según parece era simpatizante de los nazis.

Combatido como pocos escritores contemporáneos, atacado por un vasto sector de la crítica que ha señalado implacablemente las fallas estilísticas y estructurales que son inocultables en la obra de Gorki, es evidente sin embargo que la innegable fuerza de su obra reside en otros rasgos que los puramente estéticos.

"Su mérito radica —ha escrito Marc Slonim, de la Universidad de Oxford— *en la riqueza de detalle, en la variedad y el sabor de los diálogos, los atrevidos toques en el retrato de los personajes y, sobre todo, en la genuina calidad de su fe, en el alcance romántico de su* religión del hombre. *A menudo se le llama creador de un nuevo tipo literario. Por lo menos, sus vagabundos y rebeldes resultaron un cambio grato en lugar de los intelectuales ineficaces y los nobles arrepentimientos. Pero su importancia capital reside en el hecho de que representó a la tradición realista en una época en que el simbolismo iba ganando nuevos y siempre crecientes auditorios"*.

Los pequeños burgueses fue concebida y escrita por Gorki entre 1900 y 1902 (en agosto de 1900 había comunicado a Chejov acerca de la primera versión de la pieza: *"acaba de fallecer con toda felicidad"*), y estrenada en el otoño de 1902 en el Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavski, que la había conocido a través de Nemirovich-Danchenko. Cuando fue publicada por la editorial Znanie, se vendieron 60 mil ejemplares en menos de un año. La pieza presenta el conflicto entre Bessemenov, el "pequeño burgués", y sus hijos, que tratan de escapar de la tutela paterna, que es a la vez presión, estolidez y confinamiento. Es un amago de rebeldía, pero la opinión de Gorki quizá esté presente en el comentario marginal de un personaje borracho: *"Un día, estos hijos rebeldes serán también burgueses como sus padres"*.

En la versión de Teatro Oficina, de San Pablo, la dirección es de José Celso Martínez Correa, la escenografía y vestuario de Aniso Medeiros. Actúan: Celina Helena, Miriam Mehler, Renato Borghi, Eugenio Kusnet, Etty Fraser, Dora Miari, Francisco Martins, Fauzi Arap, Italia Nandi, Fernando Peixoto, Moema Brum y Cláudio Marzo.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de diciembre de 1964: 9).

Festival de Atlántida. *¿Quién le teme al lobo?* de Albee, por el ITUCH

El Primer Festival Internacional de Teatro entra en sus últimas etapas. Esta noche, a las 22:30 horas, en el Cine Teatro de Atlántida, se presenta el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) con la pieza del autor norteamericano Edward Albee, *¿Quién le teme al lobo?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), bajo la dirección de Agustín Sire.

Edward Albee, nació en 1928 y ha sido saludado por la crítica norteamericana como "un nuevo O'Neill". Se sabe que es hijo adoptivo de un matrimonio millonario (el empresario teatral Reed Albee y su mujer francesa) y que hace algunos años escribió 750 páginas que él mismo califica como *"la peor trilogía del mundo"* y para la cual no consiguió editor.

Su primera obra estrenada fue *The Zoo Story* (*El cuento del zoológico*, pieza de la que Montevideo conoce dos versiones: la brindada en agosto de 1961 por el New York Repertory Theatre en el Solís, y la estrenada en agosto de 1963 por TCM en el Odeón), presentada en Berlín, en 1959, junto a una obra de Beckett; en 1960, la misma obra subió a escena en el Princetown Theatre, de Nueva York. La obra produjo verdadera conmoción y aseguró la carrera de Albee como dramaturgo. Posteriormente estrenó: *The Death of Bessie Smith* (*La muerte de Bessie Smith*; hay versión española en el n.º 24 de la revista *Casa de las Américas*), *The Sandbox* (*El cajón de arena*: hay versión española en la entrega 3-4 de la revista *Número*, 2.ª época; Teatro Uno ha anunciado su próximo estreno), *The American Dream* (*El sueño americano*: se conoce en Montevideo una versión estrenada en octubre de 1963 por El Galpón) y por último la extensa y cruel *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*¿Quién le teme al lobo?*: el TCM anuncia su estreno para la temporada 1965). En 1963 se estrenó asimismo en Broadway una adaptación que hizo Albee sobre la novela *The Ballad of the Sad Cafe*, de Carson McCullers.

Frente a quienes lo han acusado de nihilista, Albee ha sostenido que en su obra la fuerza y el horror no son fines sino medios para expresar determinadas situaciones: *"Mis temas se originan en la realidad. ¿Puede existir alguna duda de que la vida moderna está llena de infamia y de brutalidad?"*. En un reportaje publicado por *Transatlantic Review*, Albee ha declarado:

"He escrito cinco obras, todas en un estilo diferente. En cierto modo me considero el más ecléctico de los dramaturgos", y más adelante agregó: *"yo presento las cosas en una forma que para mí tiene sentido. No creo que el escritor esté obligado a dar respuestas, especialmente a las preguntas que no la tienen. El escritor debe ser una especie de crítico social demoníaco, presentar el mundo y la gente como los ve y decir:* ¿Les gusta? Pues si no les gusta cambien. *Demasiada gente va al teatro con el deseo de olvidarse de sí misma, de tener una experiencia irreal. El teatro debe siempre distraer, pero yo creo que* Edipo *es interesante*".

Who's Afraid of Virginia Woolf?, fue estrenada, en su versión original inglesa, el 13 de octubre de 1962 en el Billy Rose Theatre, de Nueva York, bajo

la dirección de Alan Schneider y con la actuación de Uta Hagen, Arthur Hill, George Grizzard y Melinda Dillon. Albee he declarado que, cuando empezó a escribirla, no tenía idea de la extensión final de la pieza:

"Suponía que iba a durar alrededor de una hora. Enseguida me di cuenta de que serían por lo menos dos actos. Después de tres semanas de trabajo tenía la certeza de que serían tres actos de más de una hora cada uno. Y anduve bastante acertado, aunque el tercer acto es más corto de lo que creía iba a ser. Con esta pieza tuve varias sorpresas. A punto de estrenarla en Boston, la censura objetó el uso de la palabra Jesucristo. Comprendo que se trataba de una mala interpretación, pero no me gusta la censura, y menos en mi propio país [...]. Otro de los problemas con los que tuve que luchar fue la idea de que en la obra se utilizaba un lenguaje sucio. Esta es una parte de la moralidad del público que jamás puede entender. Estoy de acuerdo en que la gente va al teatro en busca de experiencias diferentes a las de sus propias vidas, pero me parece de una hipocresía criminal no aceptar en el escenario el vocabulario que toleran y utilizan en su propia casa".

Como es obvio, el título original de la pieza es una deformación del estribillo de una película de Walt Disney (*Who's Afraid of the Big Bad Wolf?*, por los Tres Cerditos) y tira cabos a varios símbolos, la suma de los cuales convierten la pieza en una sátira feroz acerca de una de las instituciones más típicamente norteamericanas: el Momismo, o sea el aplastante predominio femenino. La obra tiene solo cuatro personajes (un matrimonio integrado por Martha, de 52 años, y George, de 46; y otro matrimonio más joven que llega de visita, integrado por Honey, de 26 años, y Nick, de 30) y es algo así como una implacable vivisección de la institución matrimonial.

Sobre el elenco chileno que hoy presenta la pieza de Albee en Atlántida, esta sección ha adelantado amplias referencias. La versión de *¿Quién le tiene miedo al lobo?* Viene precedida de calurosos elogios de la crítica chilena, que ha destacado especialmente la puesta en escena de Agustín Siré y la labor interpretativa de Jorge Siré. Según Hans Ehrmann, *"no sería exagerado afirmar que la suya fue la mejor interpretación masculina que se le haya visto en muchos años a un actor chileno"*. Además de ese intérprete, figuran en el reparto: María Cánepa, Ximena Gallardo y Sergio Aguirre. La escenografía e iluminación son de Oscar Navarro, y el vestuario de Bruna Contreras.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de diciembre de 1964: 10).

La culpa, esa suma de inocencias

En una nota publicada con motivo del estreno de *Andorra*, el crítico Curt Riess citó estas palabras de Max Frisch: *"Los culpables están en la platea. Es preciso que sientan espanto; es preciso que de noche, después de haber visto la pieza, no puedan dormir"*. Aunque Frisch no hubiera sido tan explícito en esa declaración marginal, la tesis de la pieza habría sido igualmente visible, ya que los símbolos diseminados a lo largo de sus doce cuadros no

son por cierto nada esotéricos. En una Andorra que no es, según Frisch, *"el real estado pequeño de ese nombre"* sino sencillamente un modelo, vive Andri, un muchacho judío que en la infancia perdió a sus padres y fue adoptado por un maestro andorrano. Aparentemente, nadie quiere mal a Andri en esa Andorra simbólica, pero todos los consideran como un ser distinto (el nombre de Andri es vecino de *andre*, que en alemán significa *otro*) porque lo miran prejuiciosamente. Para llegar al trágico fin que espera Andri, el autor encadena una serie de pequeños agravios, de fáciles discriminaciones, de triviales mentiras. Ninguna de esas actitudes, tomadas por separado, es en sí misma tan importante como para provocar la definitiva caída de Andri, pero todas integran sin embargo una cobarde traición a la dignidad humana. Cuando cada personaje, entre cuadro y cuadro, se va acercando a las candilejas para explicar su actitud, siempre aparece una frase que es casi un estribillo: *"No tengo la culpa"*. Y es parcialmente cierto: su intervención particular no desencadenó la muerte del muchacho. El formidable mensaje de Frisch quiere precisamente sacudir al espectador para hacerle comprender que una tremenda culpa puede ser la suma de muchas inocencias.

Partiendo verosímilmente de una tesis sartriana sobre el antisemitismo, Frisch usa el recurso, por cierto muy eficaz como componente dramático, de despojar a Andri de su origen judío (es simplemente hijo del maestro andorrano y de una extranjera) a fin de demostrar que un determinado medio social puede imponer a una minoría esos mismos rasgos que luego servirán de excusa para ejercer la discriminación. Sin ser judío, Andri es asesinado como judío. A esa altura, es notificado de que es andorrano, pero no quiere admitirlo ni siquiera ante sí mismo. Las actitudes discriminatorias que lo han rodeado y abrumado han servido también para grabar en él la condición de judío. Aparte de su mensaje implícito, este canje de personalidad ha sido uno de los problemas sustanciales de la obra de Frisch. En la novela *No soy Stiller*, su obra maestra, el protagonista niega tenazmente su identidad; en *Andorra*, el protagonista asume, con igual tenacidad, la identidad que los otros le atribuyen, aunque ello le signifique negar la propia. En otro de los directos golpes de efecto que incluye la obra, Frisch hace que, en los parlamentos dirigidos al público, los personajes expliquen que ellos ignoraban que Andri no era judío. Su inefable y asqueante inocencia se refiere sin tapujos a ese malentendido, admitiendo así tácitamente que si el muchacho hubiera sido realmente judío, el procedimiento habría sido irreprochable.

Aunque no comparto la opinión, generalmente admitida, de que *Andorra* es lo mejor que Frisch ha escrito para el teatro, considero que la pieza no solo tiene escenas de gran eficacia dramática sino que además desarrolla de modo implacable el proceso que se verifica en el protagonista. El texto generalmente se beneficia de un estilo despojado, incisivo, dialéctico. Con rápidos pantallazos, el autor va mostrando los distintos niveles y las sucesivas pautas de la anécdota. La austeridad solo sucumbe hacia el final,

en la escena de los encapuchados, quizá de una excesiva truculencia. Claro que Frisch tiene aún allí una justificación: no hay truculencia teatral que pueda equipararse a la desplegada por el nazismo (inocultable aludido en esta historia de persecuciones raciales) durante su nefasto apogeo.

La versión de Teatro Oficina constituyó una agradable sorpresa. Es evidente que se trata de un elenco de gran ajuste, con un excelente nivel promedio y una innegable capacidad para crear progresivamente un clima y lograr la adhesión de un público, aun la de un público en camisolas veraniegas, no especialmente propenso a las profundas alegorías. La diestra mano del director José Celso Martínez Correa (que no vino con el elenco, en razón de encontrarse en París, en usufructo de una beca teatral) está presente en el trabajo interior de los actores. Cada personaje viene imbuido de una honda asimilación de sus razones y sinrazones, y aunque el rendimiento es muy parejo, igual cabe señalar algunos trabajos de primera categoría. En el papel protagónico, Renato Borghi dio irreprochablemente la imagen, abrumada y sin embargo transparente, del supuesto judío a quien el medio impone su disimilitud y deteriora su vida. Estuvo acertado, no solo en sus parlamentos sino también en las contraescenas, particularmente cuando escucha la compulsiva y a la vez suave amonestación del sacerdote. Esta fue sin duda la escena más lograda de la noche, ya que Lineu Dias (en el papel del cura que va poniéndose las vestiduras para el oficio religioso) estuvo notable en el doble juego verbal de las frases que el rito hace obligatorias, y la persuasiva admonición a Andri. Otras interpretaciones relevantes fueron las de Fauzi Arap (de dicción algo borrosa pero de gran fuerza comunicativa en el papel del Maestro), Eugenio Kusnet (un maduro actor que enriqueció considerablemente el papel del Médico; su monólogo fue probablemente el más logrado) y Miriam Mehler (pese a que trabajó en malas condiciones físicas, debido a un accidente que sufriera en Atlántida). El resto no solo no desentonó, sino que aportó un envidiable sentido de equipo y una noción cabal de sus responsabilidades. Cabe señalar, sin embargo, que la primera parte fue sensiblemente superior a la segunda, pero esta declinación corre paralelamente con el texto. La truculencia a que este obliga resintió de modo inevitable el estilo de tensa sobriedad que el elenco había impuesto en los primeros cuadros. Pero estas ya no son culpas de Martínez Correa sino de Frisch; al primero solo habría que reprocharle que no haya empleado más enérgicas tijeras en la escena de los encapuchados, cuya excesiva longitud deterioró parcialmente el clima limpiamente obtenido hasta ese instante. Aun con ese descuento, el espectáculo de Teatro Oficina fue una ejemplar demostración de trabajo en profundidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de diciembre de 1964: 10).

Grandes intérpretes y pequeños burgueses

Es curioso lo que ha sucedido con esta obra de Gorki desde el lejano 1902 en que fue estrenada (por el Teatro de Arte de Moscú, y bajo la dirección de Stanislavski) hasta estos nuevos y retocados tiempos de Lukács y Garaudy. Como casi toda la producción gorkiana, *Los pequeños burgueses* no conoció términos medios: fue exaltada y fue vilipendiada, pero en uno y otro caso los *juicios* estuvieron dominados por los *prejuicios*. Cuando los críticos soviéticos se emplearon a fondo en la apoteosis de Gorki, parecían tan encandilados por el mensaje social y político del escritor que casi no repararon en sus virtudes de artista. Cuando los puristas occidentales se indignaron profusa y sospechosamente ante las fallas estilísticas y estructurales de Gorki, la cólera les impidió registrar que en sus novelas y en sus dramas había otro impulso, tan genuino como avasallante, que en definitiva iba a arrastrar con las alergias estéticas y a configurar, desde el punto de vista literario, una revolución casi tan importante como la otra, la política, que en esos años iniciales del siglo, ya estaba en el aire.

Creo que es hora de reparar esa doble injusticia. En realidad, ya han iniciado esa reparación los principales elencos teatrales de todo el mundo, que por algo incluyen a *Los pequeños burgueses* en buena parte de sus repertorios. Cuando Roger Garaudy sostiene que el arte puede dar testimonio de *"realidades todavía por nacer, de realidad anterior"*, y que el realismo se define en función a un lazo dialéctico con la época en que nace y se desarrolla, pocas obras parecen más adecuadas que *Los pequeños burgueses* para la ejemplificación de ese aserto. Entre las muchas diferencias que distancian la pieza de Gorki de una de las más notables creaciones de Chejov, *Tío Vania* (que también integrara el Festival de Atlántida, en la dignísima versión de El Galpón), solo un par de años anterior, está sin duda la que tiene relación con las respectivas actitudes de esos dos hombres frente a su medio. Existe el vicio crítico de vincular el nombre de Chejov casi exclusivamente con la palabra *arte*, y el de Gorki con la palabra *alegato*, pero ni el primero está tan enclaustrado en la concepción meramente estética, ni el segundo es un mero panfletista o un prescindente del rigor artístico. Pasa sencillamente que mientras Chejov se limita a dar testimonio sobre la autodestrucción de una aristocracia agostada y frustránea, sobre la corrupción de una burocracia que se derrumbaba sola, Gorki va (en ese solo aspecto) más allá, y siempre concibe algún personaje que propone rumbos.

El tendencioso e incomprensivo Pablo Schostakovsky llega a decir (en su *Historia de la literatura rusa*, publicada por Losada, Buenos Aires, 1945) que en Gorki todo *"es falso, y además carece de sinceridad"*. Quien haya presenciado la estupenda versión de *Los pequeños burgueses* presentada en Atlántida por el elenco paulista, seguramente ya no tendrá dudas sobre el deterioro de semejante dictamen. Hay que agradecer al Teatro Oficina su

compenetración con el texto de Gorki, porque esa es la única forma legítima de rescatar para la estima pública el aporte de un autor que siempre es visto con algún tipo de anteojeras. Reconozcamos que *Los pequeños burgueses* no es una de esas raras obras (el viejo Molière se permite a veces tal insólito lujo) que sobreviven a cualquier interpretación, por errada que parezca. No; esta es una pieza que puede ser absolutamente desvirtuada, destruida en su esencia, asfixiada en su clima. Solo cuando un elenco es capaz de realizar, antes del enfrentamiento con el público, un buceo revelador de la compleja intimidad de cada personaje, solo cuando es capaz de crear un clima impecable y adquirir una naturalidad que no sea el resultado de la improvisación sino de la agudeza, el estudio y la aproximación sensible, solo entonces *Los pequeños burgueses* aparece como la obra maestra que realmente es.

En este sentido, la versión de Teatro Oficina es en verdad memorable. Tanto se ha escrito sobre el posible sesgo panfletario de la pieza, que el espectador (y también el crítico ¿por qué no?) se apronta, aunque no lo confiese, a recibir la prevista macicez política. El espectáculo creado por el elenco paulista tuvo, entre tantos otros, el no despreciable mérito de mostrar que esta es una obra de infinitos matices, de ingeniosos vaivenes, de turbadoras tensiones, de penetrante humor, de pasiones implícitas. Si hubiera que resumirlo todo en una palabra, habría que decir: sutil. Y esta fue la mayor sorpresa para ese posible espectador promedial, subliminal y progresivamente despistado con respecto a Gorki. Esperó (tal vez con el ceño fruncido) que le dieran contundencia política y en cambio le entregaron humana sutileza. Cuando desarrugó el ceño, apenas tuvo tiempo para deshacer el nudo de su garganta y aplaudir a rabiar.

Habría que repetir aquí muchos de los elogios anotados en el comentario de ayer, a propósito de *Andorra*. Quedó confirmado que el director José Celso Martínez Correa es un diestro conocedor de aptitudes, un excepcional constructor de clima dramático y un decisivo afinador de textos. Hubo por lo menos dos trabajos que desde ahora deben figurar en el cuadro de honor de los grandes intérpretes brasileños que han visitado nuestro país: me refiero al notable Bessemenov que hizo Eugenio Kusnet (su trabajo fue un lujo de matices, de pequeños gestos, de riqueza expresiva) y la excepcional Tatiana creada por Celia Helena. Esta actriz, que en *Andorra* soporta la desventaja de cierta inadecuación física (evidentemente es demasiado joven para el papel de Mae) fue, en el arduo papel de *Los pequeños burgueses*, la revelación de la noche. Dotada de una estupenda máscara trágica, sin caer en un solo gesto falso, siempre halló recursos de la mejor ley para trasmitir la imagen del más desubicado, y por eso mismo el más patético, de todos los personajes de la pieza. Una faena para incluir entre esas pocas noches en que el ejercicio de la crítica se convierte en un placer. También fueron muy solventes los trabajos de Miriam Mehler (fresca, radiante Polia), Renato Borghi (Piotr intachable, tuvo su gran escena en el diálogo amoroso con Itala Nandi) y Etty Frazer

(una Akoulina Ivanovna de desbordante o doméstica vitalidad). Fauzi Arap, que tuvo a su disposición los parlamentos más chispeantes (*"vivo solo por curiosidad"*) y más imbuidos de la personalidad del propio Gorki, consiguió buenos efectos y provocó las más espontáneas risas del público, pero cayó en la repetición de algunos gestos, no muy distantes de los de *Andorra*, que disminuyeron el innegable mérito de su labor. Sobre la concertación general del espectáculo, aún es preciso dejar constancia de dos rasgos, particularmente reveladores de su logro artístico. El primero se refiere a las contraescenas, que en *Los pequeños burgueses* dieron la medida exacta de un esmero interpretativo que no desperdició ni una sola ocasión de servir inmejorablemente el texto de Gorki. El segundo tiene que ver con el asombroso acomodamiento de cada intérprete a su papel.

Si el espectador no los hubiera visto llegar desde *Andorra*, tal vez no habría podido concebir que todos y cada uno de los integrantes de Teatro Oficina no fueran obligatorios y congénitos *pequeños burgueses*, en los últimos tramos de la Rusia zarista. Fue algo así como estar mirando el concurrido hogar de Bessemenov por el ojo de una antigua cerradura.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de diciembre de 1964: 23).

Desde té y simpatía a whisky y ferocidad

Por primera vez, desde que empezó el Festival Internacional de Teatro, el Cine-Teatro Atlántida vio colmadas sus localidades y hasta fue preciso agregar asientos en los pasillos. La pieza de Albee venía precedida de un gran estruendo, y el público teatral de Montevideo, que la noche anterior se había perdido un espectáculo excepcional (*Los pequeños burgueses,* por el Teatro Oficina de San Pablo), concurrió masivamente para salir de dudas acerca de la publicitada ferocidad de la pieza.

Seguramente no salió defraudado. *¿Quién le teme al lobo?* (sic) debe ser una de las obras más implacables, y también más despiadadas, que jamás se hayan escrito para el teatro. Alguien ha dicho que si Shakespeare hubiera sido un norteamericano del siglo xx, seguramente habría escrito una obra muy semejante a esta inclemente y trágica visión de una sociedad que se miente, se destruye, se falsifica, se frustra. Sin embargo, no es necesario comparar a Albee con Shakespeare para reconocer el formidable talento del joven dramaturgo norteamericano, así como su innegable coraje para decirle al distraído, egoísta y vergonzante prójimo su pasmosa nómina de verdades que duelen.

Para Albee (en ello se diferencia sustancialmente de la Escuela de París) el absurdo es un recurso y él lo emplea como alerta. Simplemente prolonga hasta límites absurdos el oprobio y la vileza que extrae de los cotidiano (*"Mis temas* —ha declarado Albee— *se originan en la realidad. ¿Puede*

existir alguna duda de que la vida moderna está llena de infamia y de brutalidad?") y usa para ello un humor tétrico que convierte retroactivamente en ridículos y espantosos aquellos sucesos que considerábamos normales o disculpables. Albee parece creer que si dijera su agresión en términos razonables, la sensibilidad de su prójimo no reaccionaría (*"No hay más que dos alternativas*— también ha dicho— *o uno afecta a la gente o la deja indiferente, y qué espanto dejar indiferente a un público. Que apruebe o que desprecie, pero que no se quede indiferente"*): por lo tanto elige la exageración, la caricatura monstruosa, para que de ese modo la sensibilidad se sienta herida. Toda su obra es en cierto modo una búsqueda casi desesperada de la vulnerabilidad humana: en el fondo, parece estar convencido de que en última instancia, solo los vulnerables habrán de salvarse. Albee miente a sabiendas, con savonarólico denuedo, como único camino para llegar a la verdad. Miente en dimensión, pero no en dirección; menos aún, en esencia.

En *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (la doble significación del título es intraducible al español), Albee elige, para formular su escalofriante imagen social, el ambiente de una Universidad norteamericana, situando los tres actos (sucesivamente nominado como "División y juegos", "Walpurgisnacht" y "El exorcismo") en el hogar de un profesor de historia, de 46 años, que está casado con una mujer seis años mayor. Un joven profesor de biología, y su mujer (26 años, con tendencia a los vómitos y a los falsos embarazos), son invitados a tomar un trago, y ante ellos la pareja mayor hace un degradante alarde de su corroída relación matrimonial. Durante tres nutridos actos, Jorge (el profesor de historia) y su esposa Marta, se ultrajan, se mienten, se enlodan, mas por debajo de sus violentas admoniciones el espectador intuye que ambos están unidos por una última, decisiva complicidad. La reacción que esa actitud insólita provoca en la joven pareja, permite conjeturar que no hay renovación, que los nuevos habrán de precipitarse en el mismo abismo que acabó para siempre con la espontaneidad y la salud espiritual de los veteranos. Jorge y Marta en primer término, y Nick y Honey en menor grado, se pasan tres actos huyéndole a la realidad, a la hiriente y despiadada verdad acerca de sí mismos, al decente diagnóstico sobre la baja estofa de sus respectivas desesperaciones. El primer acto representa la superficie frívola, el color exterior, el hipócrita esmalte de esa devastación; el segundo ("Walpurgisnacht", o sea noche de brujas) ejemplifica la exasperada búsqueda de sucedáneos (alcohol, sexo, hijos quiméricos); en el último, por fin, el exorcismo desciende sobre todos como una revelación atroz, sin escapatoria (*"No tengo la menor idea de si hay salida o no"*, ha dicho Albee), y el ser humano queda inerme frente a ese lobo feroz que es la irredimible soledad.

Para construir esta mezcla de *Huis clos* y *Tea and simpaty*, Albee levanta una estructura verbal de abrumadora destreza. La pieza (y esta es probablemente una de las espurias razones de su celebridad) abunda en palabras sucias, en estallidos obscenos, pero ni el más puritano de los censores podrá

dejar de reconocer la insustituibilidad de tales palabrotas, el hálito trágico que conducen. Sirven además para establecer una distancia dramática: la que media entre la impostada jarana de los primeros tramos, y el último y dramático escrutinio de Marta, quien, como buena esquizofrénica, había inventado (y vivido) su metáfora. Albee usa la progresiva borrachera de los dos profesores y sus cónyuges (el tradicional *té y simpatía* se ha convertido aquí en *whisky y ferocidad* para crear el clima de delirio y aberración que necesita para desarbolar la mezquindad, la sórdida sensiblería, el quietismo suicida. Este tenaz iconoclasta de las dos divinidades mayores (confort y dinero) de la vida norteamericana, solo en la superficie es un impúdico; en el fondo, es un robusto moralista (*"el escritor* —ha dicho— *debe ser una especie de crítico social demoníaco, presentar el mundo y la gente como los ve y decir: ¿Les gusta?; pues si no les gusta, cambien"*) que aspira porfiadamente a un mundo mejor. El hecho de que aún no haya encontrado su salida, no significa que haya dejado de buscarla. *¿Quién le teme al lobo?*, que es, sin duda alguna, la mejor de sus piezas, parece en algunas escenas algo más y algo menos que una operación en carne viva; parece, sobre todo, una autopsia. Pero el espectador intuye que, en el fondo último de su esperanza, Albee aspira a que ese cadáver social, en cuya disección viene aplicándose, recupere algún día su posibilidad vital, y en consecuencia se levante y ande. Y es muy posible que cada fervoroso aplauso del público signifique: ojalá.

Frente a un texto como este, de una violencia que los elencos latinoamericanos no están habituados a verter con la imprescindible soltura, la versión de ITUCH representó un esfuerzo más que estimable. Por supuesto, el espectáculo no pudo alcanzar el nivel máximo a que autoriza la tremenda obra de Albee. Algunas declinaciones del texto (particularmente en el segundo acto, cuya primera mitad me parece lo más flojo de toda la pieza) se convirtieron demasiado obligatoriamente en prolongados baches de la puesta en escena. Por otra parte, en el primer acto María Cánepa (Marta) dio su personaje en una imagen demasiado exterior, proclive a una vulgaridad que el texto no siempre autoriza. En este sentido es útil recordar una expresión de Albee: *"Se trata de profesores universitarios y sus esposas, gente que puede hablar mejor de lo que lo hacen en la pieza; si los he hecho expresarse así es a propósito"*. Vale decir que la de Marta no es vulgaridad entrañable (como sugiere el trabajo de la actriz chilena) sino artificial, premeditada, postiza. Es razonable pensar que el director Agustín Siré tal vez haya querido, de esa manera, hacer más visible la distancia que media entre la eclosión bullanguera del primer acto y la desolada requisa del final. Reconozco que esa es una versión posible. Creo, sin embargo, que una transformación más sutil, aunque más ardua, se hubiera integrado mejor con la matizada inclemencia del texto. En el tercer acto, el trabajo de la actriz fue impecable: la última escena dio, sin duda, la mejor medida de sus posibilidades.

Con todo, y pese a esa levantada final, el gran mérito interpretativo de esta versión correspondió a Agustín Siré. Él sí acertó desde el comienzo con el tono adecuado, las gradaciones de ritmo y, particularmente, con ese constante doble juego (de lo literal a lo simbólico, y viceversa) en que lo embarca la diabólica habilidad de Albee. Siré, como actor que se dirige a sí mismo, hizo crecer tramo a tramo el personaje del lúcido y desastrado profesor de historia. Su trabajo es seguramente el resultado, no solo de la capacidad interpretativa, sino del estudio y profundización del texto. Ximena Gallardo y Sergio Aguirre no alcanzaron el nivel de sus compañeros de reparto, pero tampoco destemplaron la solvencia general de la versión. Considerando el espectáculo en su totalidad, podría decirse que hay cierto desencuentro de estilos entre el primer acto y el tercero, y también que existe otra versión posible, por cierto más siniestra que esta del ITUCH. Pero, de todos modos, así como está, el espectáculo es un digno vehículo para el mortificante y turbador texto de Albee.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de diciembre de 1964: 12).

El buen humor de las ánimas chilenas

Ánimas de día claro. Comedia en dos actos de Alejandro Sieveking. Espectáculo presentado en Atlántida, el domingo 13, como último programa del Primer Festival Internacional de Teatro, por el elenco del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) bajo la dirección de Víctor Jara, con escenografía de Guillermo Núñez, iluminación de Víctor Segura y vestuario de Sergio Zapata. Actúan: Sergio Aguirre, Víctor Jara, Bélgica Castro, Anita del Valle, Mares González, Kerry Keller, María Cánepa, Lucho Barahona y María Valle.

En todas las regiones del mundo, las leyendas y supersticiones populares han ofrecido siempre a los creadores literarios un formidable venero de temas. El aporte del artista consiste entonces en rescatar de la tradición las mejores zonas de posibilidad poética, o dramática, o narrativa. Cuando, además, el autor introduce en lo legendario su mirada contemporánea, el resultado puede ser inesperadamente atractivo. En varios aspectos, este es el caso de *Ánimas de día claro*, la simpática obrita de Alejandro Sieveking que el ITUCH presentara en Atlántida como cierre del Festival.

La contribución legendaria y popular a la pieza de Sieveking es la creencia en las ánimas, que para el pueblo son almas que permanecen retenidas en la tierra, nada más que por la fuerza de un deseo que no pudieron cumplir cuando era gente de carne y hueso. Las ánimas en pena se dejan ver generalmente a la noche, pero las que Sieveking elige para su obra (cinco hermanas González, que murieron solteras y valetudinarias) son tan originales y emprendedoras, que también se atreven a aparecer a la luz del día.

Esa materia prima es de tal modo reorganizada por el autor que de inmediato comienza a rendir un buen dividendo teatral. Por lo pronto, al principio pone en el tapete solo uno de los deseos incumplidos: el de Bertina (Bélgica Castro), la menor de las solteronas. Como en vida tuvo un lunar en la nariz, no pudo ver cumplido su deseo de que algún muchacho la besara (no bien le veían el lunar, la miraban "*con ojos turbios*"). Ese deseo es necesario a la trama desde el comienzo, porque aparecerá Eulogio (Lucho Barahona), un candidato a la compra de la casa abandonada de las González, que quedará prendado de Bertina no bien esta haga su aparición, ya no con su aspecto concluido, sino con una apariencia veinteañera. Los otros deseos incumplidos, el autor se los guarda en la manga y los va soltando de a poco, a medida que cada animita va realizando el suyo y en consecuencia asciende al cielo. Una de las hermanas se libera después de alegrarse con una copita de "mistela"; otra, al recuperar una cerámica de Talagante (las cinco González fueron loceras) que ella creara con sus manos; otra más, al propinarle justicieras bofetadas a Oña Vicenta, la vieja bruja que proporciona remedios contra las ánimas. En uno de los mejores hallazgos de la pieza, Sieveking hace que la cuarta González ascienda al cielo cuando la tercera realiza su aspiración; sencillamente, su generoso deseo era ver que la otra realizara el suyo. Solo queda Bertina, que debido a su irremediable condición de ánima, no puede casarse con su Eulogio. Cuando este la besa, ella no quiere subir al cielo. La poética solución que halla Sieveking es que el muchacho, ya que desde ahora ha de vivir con un deseo incumplido, quede cuando muera también él junto a la tierra, como ánima en pena; en ese carácter, sí podrá unirse con Bertina por toda la eternidad.

La pieza tiene la innegable virtud de jugar toda su posible eficacia a la carta de la sencillez, de la frescura, del buen humor. Diestro y sensible ejecutante de ese estupendo instrumento que es el habla popular chilena, Sieveking hace un uso casi demagógico de tal sagacidad verbal, de esa tierna picardía que es uno de los rasgos más legítimos e incanjeables del diálogo entre chilenos. Para los uruguayos, cuyo humor es más seco, más irónico y casi siempre más hiriente, escuchar la saludable gracia de los diálogos animistas de Sieveking significó una higiénica y refrescante experiencia. La pieza, tan modesta como orgullosa de su modestia, tiene un diáfano desarrollo mientras mantiene sus sutiles vínculos con el buen humor. Solo hacia el final, Sieveking oprime excesivamente el pedal de la melancolía y, como resultado, la obra pierde algo de su agradable equilibrio. Reconozcamos que, dado el doble cabo que el autor tira a lo real y a lo fantástico, la obra era de difícil desenlace. Fue allí quizá donde Sieveking exageró su sobriedad, ya que la solución mejor quizá hubiera sido la más intrépida, la más imaginativamente audaz.

Víctor Jara, apoyado en la que quizá haya sido la mejor escenografía (de Guillermo Núñez) de todo el Festival, supo crear el clima de *fantasmagoría*

realista que la obra exige. Un elenco ajustado y homogéneo (en el que se destacaron Lucho Barahona, Anita del Valle y sobre todo Bélgica Castro, que dio a su personaje un cariz de primitiva astucia y de limpia jovialidad) contribuyó a instituir uno de los espectáculos más armónicos de esta nutrida semana de Atlántida.

Concluido el Festival, y a la vista de los cinco espectáculos (*Nuestro fin de semana,* por el Teatro de los Jóvenes, de Buenos Aires; *Andorra* y *Los pequeños burgueses*, por el Teatro Oficina, de San Pablo; *¿Quién le tiene miedo al lobo?* y *Ánimas de día claro*, por ITUCH, de Santiago) cabe señalar que, con excepción del insatisfactorio programa argentino, los espectáculos sobrepasaron holgadamente la mera corrección y estuvieron en el digno plano que parece obligatorio exigir a un Festival de internacional concurrencia. El título más logrado (y posiblemente uno de los mejores espectáculos que ha estado a disposición del público uruguayo en estos últimos años) fue *Los pequeños burgueses*, excepcional ejemplo de trabajo interior y de consustanciación con un texto. En el rubro interpretación, podría formarse un exigente cuadro de honor con los nombres de Celia Helena y Eugenio Kusnet (de Teatro Oficina) y Agustín Siré (del ITUCH); pero también hubo una segunda línea de excelentes trabajos: Renato Borghi, Lineu Dias, Miriam Mehler, Fauzi Arap y Etty Fraser (de Teatro Oficina) y María Cánepa y Bélgica Castro (del ITUCH). Por supuesto, en esta selección no se toman en cuenta los títulos presentados por los elencos uruguayos (Club de Teatro y El Galpón) en razón de que no fueron estrenos. El único rasgo a lamentar de este Festival fue la escasa asistencia (con excepción de la obra de Albee) del público montevideano, que en su retracción tuvo su castigo, ya que se perdió una magistral versión de *Los pequeños burgueses* y varias labores interpretativas de probada solvencia.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de diciembre de 1964: 9).

Hablando bajo la lluvia

Y... hablando de ruiseñores, tres actos de César Seoane, dirigidos por César Seoane e interpretados por César Seoane y Nelly Antúnez. Decorados de Óscar Pereira. Iluminación de Comriv. Música de Joaquín J. Guillot, ejecutada al bandoneón por Ariel Martínez. Espectáculo estrenado el miércoles 16 en la Carpa de FUTI.

La idea inicial tiene su mérito y hasta su originalidad. Al huir de la lluvia, un hombre y una mujer que no se conocen, entran, cada uno por su lado, en un sitio donde parece realizarse un velatorio. Ambos comienzan por descubrir sus afinidades: suelen cruzar el mismo puente, los atiende el mismo dentista, sufren del mismo premolar, etc. Luego reconocen que el muerto tiene una nariz importante y se lanzan a conjeturar quién puede

ser: un político, un actor, etc. Son tantas y tan importantes las afinidades que se descubren, que deciden unir para siempre sus vidas. Este primer acto tiene baches y reiteraciones, pero al menos fluye con un ritmo de diversión, a veces de ironía, y tiene algunas frases estratégicas que ejercitan un humor de buena ley. En la evocación del posible político difunto, Seoane-actor pronuncia dos discursos (uno a favor, y otro en contra del color verde) que deben ser, como texto y como efecto, lo mejor de la pieza.

El evidente error de Seoane fue no haber visto que aquella idea inicial solo alcanzaba para un acto (y corto). En vez de hacer urgentes cortes en esa única escena válida, optó por agregar otros dos actos que no solo derrumban la pieza sino que incluso menoscaban retroactivamente las posibles virtudes del acto inicial. El simple juego verbal del comienzo pasa a ser mero énfasis en el segundo acto. La mujer (ahora esposa) se queja largamente de dos dolores: el del eterno premolar y además el del vientre, ya que espera un hijo. En el tercer acto sigue lloviendo, pero ambos son viejos, han perdido dos hijos (Agapito y Pimpón) y en el último tramo de la obra, el hombre muere. Esta no es una síntesis malévola; pasa simplemente que en la pieza es muy poco lo que sucede. El resto son largas tiradas verbales (el monólogo de la mujer, en el segundo acto, es de una tremenda extensión) o diálogos picadísimos, cuya fórmula frecuente es que uno de los dos personajes diga algo y el otro responda casi lo mismo con un eco.

Es probable que Seoane haya querido mostrar y plantear el gran deterioro de la institución matrimonial. Es un tema muy válido, y si no que lo diga Albee. Pero, mientras el diálogo aparentemente frívolo del dramaturgo norteamericano (pienso en *¿Quién le tiene miedo al lobo?*) incluye un subsuelo de trágica implicancia, y viene de un autor que sabe lo que quiere, el chisporroteo casi mecánico de Seoane se confunde peligrosamente con el balbuceo dramático. Como autor, tiende demasiados cabos a demasiados temas; de la parodia de idiotismos verbales pasa abruptamente al costumbrismo o al melodrama. En algunas escenas la obra parece estar en la línea amable y conformista de *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog; en otras, parece seguir el tenebroso ejemplo de *Las sillas*, de Ionesco. Falta unidad, falta coherencia y, sobre todo, falta un autor firmemente situado detrás de su propio texto. No alcanza con repartir dardos a diestra y siniestra (contra los políticos, contra la crítica, contra la televisión), cuyo sentido puede ser muchas veces compartible; es imprescindible integrar ese mosaico en una estructura teatral. Y eso es justamente lo que falla en *Y... hablando de ruiseñores*.

Después de este tercer título de su carrera como autor teatral, tal vez haya llegado el momento de que Seoane haga un alto en el camino y reflexione. Creo sinceramente (y aunque esto parezca contradecir lo dicho hasta ahora) que se trata de un autor con evidentes aptitudes para el teatro. Seoane tiene una facilidad para el diálogo que no es frecuente en nuestros dramaturgos; sus parlamentos tienen, además, un ritmo interior que no solo

es estimable sino que incluye además un efecto muy teatral. Por eso, porque se trata de alguien con innegables posibilidades, es que me parece que Seoane es injusto consigo mismo cuando se abandona a sus prisas, a sus condescendencias, a su falta de rigor. Aun el impulso más agresivo precisa un instante de serenidad para afinar la puntería. El día en que Seoane pase sus ímpetus por el destilador de la paciencia, seguramente llegará a ese logro que hasta hora le ha sido esquivo.

Los otros dos tercios (director, actor) de la personalidad de Seoane sobrepasaron el nivel del dramaturgo. En el primer acto, sobre todo, el ritmo fue ágil y la puesta no cayó en los excesos que el texto proponía como fáciles tentaciones. Como actor, su mejor rendimiento fue el del comienzo del tercer acto.

La labor de Nelly Antúnez merece un párrafo aparte. Si algún mérito especial tuvo el espectáculo de la Carpa fue demostrar el amplio registro de esta buena actriz, generalmente relegada por la Comedia Nacional a papelitos secundarios, sin posibilidad de lucimiento. Tanto en los momentos en que el texto alcanza su mejor nivel, como en aquellos en que decae (por ejemplo, el arduo monólogo del segundo acto, que fue dicho sin una falla y en un escalofriante despliegue de memoria), el trabajo de Antúnez fue rico en intenciones, expresión, vitalidad. Elegante, locuaz, divertidamente frívola en el primer acto; derrengada, contradictoria y patética, en el segundo; sórdida, repentinamente envejecida y por último abandonada en el tercero, su labor fue sin duda la espina dorsal, el verdadero sostén de la pieza.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de diciembre de 1964: 9).

Tres sombreros de copa, de Mihura, por La Máscara

Esta noche, a las 22:30, el elenco independiente La Máscara estrena en su sala *Tres sombreros de copa*, comedia del autor español Miguel Mihura, bajo la dirección de Atilio J. Costa.

Miguel Mihura nació en Madrid el 21 de julio de 1905. Dibujó caricaturas e historietas en varios diarios madrileños, y luego bajo los seudónimos Miguel Santos y el conde de Pepe escribió cuentos humorísticos en varias revistas, entre otras *La Ametralladora*, de la que fue director entre 1936 y 1939. En 1942 fundó *La Codorniz* (que todavía hoy, aunque ya no la dirige Mihura, sigue siendo una de las más exitosas revistas humorísticas de habla hispana) y dirigió esa publicación hasta 1946, fecha en que se retiró *"cansado de tanta tontería"*.

Hijo de actor, Mihura se formó en un ambiente en que las leyes de la comicidad eran impuestas por Arniches, Muñoz Seca y posteriormente Jardiel Poncela. Al parecer, Mihura ha reconocido que ese aprendizaje fue *"deleitante"*, pero cuando se decidió a escribir teatro cómico, su actitud

de creador tuvo un carácter de ruptura con aquellos padrones. Además de su vasta labor como dibujante y guionista cinematográfico (ha escrito más de veinticinco libretos) y de un exitoso volumen titulado *Mis memorias*, Mihura tiene una extensa producción teatral, en la que figuran los siguientes títulos: *Tres sombreros de copa, Ni pobre ni rico. ¡Viva lo imposible!, El caso de la mujer asesinadita, El caso de la mujer estupenda, Una mujer cualquiera, A media luz los tres, ¡Sublime decisión!, Mi adorado Juan, Carlota, El caso del señor vestido de violeta, Melocotón en almíbar, Maribel y la extraña familia.* En dos temporadas (1952-1953 y 1955-1956) obtuvo el Premio Nacional de Teatro. Varias de sus obras han sido traducidas al inglés, francés, flamenco, alemán, italiano, checo, holandés, portugués y griego.

Mihura ha sido considerado como un anticipador del actual teatro de vanguardia. Claro que Ionesco ha opinado que *Tres sombreros de copa* no es una obra vanguardista y, aunque ha elogiado francamente *"su inesperado y vivaz lirismo"*, prefirió emparentarla con Chaplin y los hermanos Marx. Lo cierto es que Mihura concibió y escribió *Tres sombreros de copa* en plena República, año 1932, pero en ese entonces su nuevo tipo de humor no halló buena acogida. Para estrenarla, Mihura debió esperar nada menos que veinte años. Ha declarado que:

"no es de esas comedias en las que parece que todo es verdad; es, por el contrario, la comedia en la cual todo parece que es mentira. Sin embargo, Tres sombreros de copa *es la comedia donde más tontamente se malogra, para toda la vida, una estupenda felicidad.* —Y agrega—: Tres sombreros de copa *es la comedia cuya protagonista resultó tan cursi, que el autor avergonzado, no se atreve a presentarla en escena en toda la obra. Y ella, para vengarse, no hace más que fastidiarnos desde la alcobita color de rosa"*.

La obra transcurre en un hotelito de provincia, donde Dionisio, el protagonista, va a pasar su última noche de soltero, pero en vez de la deseada tranquilidad, encuentra allí toda una compañía de variedades que le alegran y a la vez le complican la vida.

"Al desmontar la maquinaria boba de nuestra vida —ha escrito Juan Guerrero Zamora— *Mihura traza el horizonte lejano de una visión hermosa: la libertad en estado niño, lo espontáneo sin trabas, la savia transcurriendo pura, pero es un horizonte inalcanzable y, por lo tanto, aunque dramáticamente la añoranza impregna su obra, el autor no incurre en la ingenuidad de proponer soluciones"*.

Domingo Pérez Minic por su parte (luego de registrar en el teatro de Mihura las respectivas influencias de los franceses Jean Victor Pellerin y Simon Ganillon, y del español Alejandro Casona) anota que *Tres sombreros de copa* rebasa todas las otras obras de Mihura, *"por su valor cordialísimo, por el descubrimiento de una insospechada categoría humana, por el juego vivísimo de sentimientos que en ella vemos"*. G. Torrente Ballester, otro entusiasta de la pieza, cree que el carácter de vanguardia no la convierte enteramente:

"El arte de vanguardia pretendía la deshumanización y Tres sombreros de copa *es una comedia humana. En líneas generales, Miguel Mihura responde al concepto tradicional del humorista, como hombre que enmascara en la comicidad su sentimentalismo; solo que la pirueta de Mihura es original, y la materia de que extrae la comicidad es nueva. La estructura es la misma, pero uno de los contenidos cambia, y cambia también, por tanto, la relación interna del conjunto".*

La versión que esta noche estrena La Máscara será dirigida por Atilio J. Costa, con escenografía de Claudio Goeckler, luces de Julio Mato, ambientación de Marta Oreggia, vestuario de Sylvia Labrocca Savio y selección musical de Coriún Aharonián. Actúan: Jorge Zouain, Claudio Goeckler, Isabel Sawer, Carlos Olivera, Laura Podestá, Susana Chrostowsky, Bárbara Nin, Nelly Custiel, Ana Durán, Carlos Maciú, Jorge Puyol, Humberto Bía, Freddie Germán, Walter Camelo, Hugo Gnazzo.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de diciembre de 1964: 10).

Los Florencios nos miran

Festival del Círculo de la Crítica, realizado el viernes 18 en el Solís, con motivo de la entrega de los Florencios 1964. Contó con la participación de Víctor Jara (de ITUCH), Jorge Triador (de la Comedia Nacional), Alberto Candeau y Luis Fecchino (de la Comedia Nacional), Elsa Vallarino y su Ballet Dallica, Beatriz Massons y Sergio Otermin, Dahd Sfeir (del Club de Teatro), Antonio Larreta (del TCM) y el elenco de El Galpón.

Una sala colmada y entusiasta testimonió el gran interés público que han despertado los Florencios que otorga anualmente el Círculo de la Crítica. Como siempre, hubo suspenso, nerviosidad, olas de rumores, pronósticos, abrazos, besos, ojos llorosos, ovaciones, ceños fruncidos, bravos, caras largas, etc.

El *show* (que contó con la estimable colaboración de Ruben Yáñez, como coordinador, y de Eduardo Schinca, como nexo entre número y número) permitió que el público aquilatara los méritos de varios de los integrantes de las ternas (Jorge Triador, Alberto Candeau, Antonio Larreta, Beatriz Massons) y que las respectivas "hinchadas" usaran el aplauso como un recurso casi plebiscitario.

No es este el momento de enumerar las virtudes de los participantes (por otra parte, en esta sección se publicará próximamente un juicio general sobre la temporada y la correspondiente selección en los diversos rubros del año teatral). Pero cabe señalar la vitalidad, el buen humor y la excelente armazón del breve sainete (*Ramón's Bar*) de Hugo Bolón, estrenado por el elenco de El Galpón. Más de un espectador debe haber pensado que, de haberse estrenado con anterioridad, ese ágil apunte pudo haberse llevado el Florencio para *autor nacional*, que por segunda vez fue declarado desierto.

El elenco, bien dirigido por Jorge Musto, esperó agitadamente a un Godot y/o Ramón de sainete y divirtió al público con recursos de buena ley.

Luego, el actual presidente del Círculo de la Crítica, Alejandro Peñasco, hizo una verosímil enumeración de las dificultades que año a año encuentran los cronistas teatrales, primero para integrar las ternas (*"a veces hay tantos buenos trabajos que habría que ampliar las ternas a cinco o seis nombres, pero es mejor atenerse a lo previamente estipulado")* y luego para adjudicar los respectivos Florencios. Dijo además (la sala estaba a oscuras, de modo que los cronistas no pudieron enterarse de las previsibles sonrisas de la platea) que los críticos también integraban la gran familia teatral. *"Claro* —agregó— *que en esa familia viene a ser algo así como la suegra"*.

Todo estaba muy bien, pero la gente esperaba tensamente el veredicto. Así que cuando Peñasco sacó el papelito con la nómina de premios, se acabaron las toses y empezaron las palpitaciones. A medida que se daban los nombres de los premiados y estos subían al escenario para cargar con el Gran Ojo concebido por el escultor Yepes, los premiados del año pasado (Antonio Larreta y Dahd Sfeir) daban, además de la estatuilla, el abrazo inaugural, y el público, provisoriamente olvidado de la crisis, inflaciones y otras plagas, se daban el barato lujo de aplaudir a los triunfadores del año, que (según la opinión promedial de los trece críticos que asistieron a las votaciones decisivas) fueron: *Noche de reyes* (mejor espectáculo), Eduardo Schinca (mejor director), Jorge Triador (mejor actor), Adela Gleijer (mejor actriz), Carlos Carvalho (mejor escenógrafo), Marta Grompone (mejor diseñadora de vestuario), Alicia Behrens-Agustín de Ferrari (mejores ambientadores), *L'infedele* (mejor espectáculo extranjero) y *Canciones para mirar* (mejor espectáculo para niños). Se otorgó asimismo una mención (en el rubro *autor nacional)* a la obra *Los cuatro perros*, de Juan Carlos Legido.

En un año como 1964, en que el público acentuó el fenómeno de retracción ya insinuado en 1963, fue algo estimulante ver al fin una sala repleta. Hay quien asegura que el *Gran Ojo de Florencio* parpadeaba de emoción. Otros opinan que más bien, el *Gran Ojo* miraba enigmáticamente a los críticos. Vaya uno a saber.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de diciembre de 1964: 23).

Lo mejor del año teatral

Espectáculos

Noche de reyes (por la Comedia Nacional)
Galileo Galilei (por la Comedia Nacional)
El diario de un pillastre (por Club de Teatro)
Las galas del difunto (por Club de Teatro)

Directores

Eduardo Schinca (*Noche de reyes*)
Ruben Yáñez (*Galileo Galilei*)
César Campodónico (*Tío Vania*)
Atahualpa del Cioppo (*El diario de un pillastre*)
Antonio Larreta (*La Parisienne*)
Roberto Fontana (*Las galas del difunto*)

Actores

Alberto Candeau (*Galileo Galilei*)
Enrique Guarnero (*El rey se muere*)
Antonio Larreta (*Hamlet*)
Jorge Triador (*Noche de reyes*)
Villanueva Cosse (*Tío Vania*)
Roberto Fontana (*El diario de un pillastre*)

Actores de reparto

Horacio Preve (*Noche de reyes*)
Wagner Mautone (*Galileo Galilei*)
Claudio Solari (*A pico seco*)

Actrices

Dahd Sfeir (*El diario de un pillastre*)
Adela Gleijer (*Tío Vania, Víctor*)
Beatriz Massons (*El décimo hombre*)
Estela Castro (*El rey se muere*)
Carmen Ávila (*La Parisienne*)
Leonor Álvarez (*La moratoria*)

Actrices de Reparto

Lilián Olhagaray (*Tío Vania*)
Zoraida Nebot (*El diario de un pillastre*)
Marta Bórbida (*La moratoria*)

Revelaciones del año

Como director: Wagner Mautone (*El retrato de Amelia*)
Como actriz: Olga Bérgolo (*Canciones para mirar*)

Escenógrafos

Carlos Carvalho (*El rey se muere, Invasión, La moratoria, Los conejitos de la India*)
Yenia Dumnova (*Tío Vania*)
López de León y Morosoff (*El diario de un pillastre, Las galas del difunto*)
Claudio Goeckler (*De repente en el verano, Los cuatro perros*)

Diseñadores de vestuario

Marta Grompone (*Canción para mirar, Las galas del difunto*)
Carlos Carvalho (*El rey se muere*)
Domingo Caballero (*Noche de reyes*)
Guma Zorrilla (*Tío Vania*)

Ambientadores

Alicia Behrens - Agustín de Ferrari (*Tío Vania*)
Antonio Larreta (*La Parisienne*)
Osvaldo Reyno (*Programa Shaffer, El sistema Fabrizzi*)

Obras de autor nacional

Ramon's Bar, de Hugo Bolón
Balada de los años cuerdos, de autor anónimo
Los cuatro perros, de Juan Carlos Legido

Obras para niños

Canciones para mirar (por el TCM)
La casaca encantada (por Club de Teatro)

Traductores

Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal (*Hamlet*)
Emir Rodríguez Monegal (*Noche de reyes*)
Mercedes Rein (*Galileo Galilei*)

Conjuntos extranjeros

Teatro Oficina de San Pablo (*Los pequeños burgueses, Andorra*)
Teatro delle Novita de Milán (*L'infedele, Vestire gli ignudi*)
ITUCH de Santiago (*¿Quién le tiene miedo al lobo?, Ánimas de día claro*)
Die Deutschen Kammerspiele (*Praerie Saloon*)
Mimos de Noisvander (*Primer programa*)

Hay una primera evidencia que rompe los ojos: en Montevideo 1964 no vale la pena hacer teatro frívolo con vistas a la taquilla. Los tres espectáculos que bajaron de cartel con sala llenas (*Noche de reyes, Galileo Galilei, Tío Vania*) fueron cabales expresiones de teatro adulto, de teatro en la mejor acepción del término. La retracción del público (que tal vez haya sido más visible en 1964 que en el año anterior) no afectó a los mejores espectáculos o a los grandes textos (también *Hamlet* tuvo una buena acogida del público). En cambio, los títulos frívolos, las comedias musicales, el mero entretenimiento, terminaron generalmente en un fracaso de boletería. Como sostengo en otro lugar de esta misma sección (ver nota sobre *Tres sombreros de copa* ["Greguería en tres actos"]), en ese terreno el teatro no puede competir con la televisión. Para ver algo superficial, adecuado para "pasar el rato", el posible espectador prefiere quedarse en casa, abrigado y en pantuflas, frente

al hipnotizante televisor. Lo que la televisión no puede darle, en cambio, es un espectáculo como *Noche de reyes* o *Galileo Galilei*; por eso, en tales casos, el público concurre masivamente al teatro.

Pese a algunos espectáculos de primera línea, la que ahora concluye no fue por cierto una gran temporada. Casi todos los elencos (incluida, lamentablemente, la Comedia Nacional) aminoraron su ritmo de trabajo. Dos o tres títulos por conjunto, en el mejor de los casos, significa un resultado que debe considerarse magro. Aparte de la Comedia Nacional, el TCM y El Galpón (que fueron otra vez los animadores de la temporada), cabe señalar el auspicioso repunte de Club de Teatro que estructuró tres espectáculos muy dignos (*El diario de un pillastre, Tiempo de tango,* Programa Valle Inclán) y el sostenido esfuerzo de Teatro del Pueblo. En cuanto a La Máscara, Teatro Circular, Teatro Libre y Teatro Moderno, aunque no redondearon el logro a que seguramente aspiraron [*ilegible*]. También hubo elencos que se distinguieron (Nuevo Circular) o se mantuvieron inactivos (Teatro Universal), y otros que agruparon transitoriamente ciertos intérpretes para algún espectáculo aislado. Los vanguardistas, por su parte, reunidos en Teatro Uno, fueron de los más laboriosos: brindaron cuatro espectáculos. En general, se siguen sintiendo (y cada vez más) las consecuencias del cansancio que provoca en buen número de intérpretes la agotadora tarea en televisión. En algunos casos, seguir actuando en teatro llega a representar un tremendo sacrificio. Se dice que, con buen criterio, la Comedia Nacional aumentará este año las retribuciones a sus actores, pero a la vez les exigirá *full time*. Sería una aceptable manera de paliar, así sea parcialmente, la devastadora competencia de la televisión.

La selección de *La Mañana* figura en el recuadro.[31] La integración de los diversos rubros se apoya en las correspondientes opiniones vertidas por este crítico a lo largo del año. Conviene, de todos modos, hacer algunas precisiones.

El trabajo de Alberto Candeau (que, después de una reñida votación, no llegó a ser favorecido con el Florencio) me parece la mejor interpretación de la temporada y, probablemente, el más logrado trabajo en la carrera de este intérprete. Cuando ya parecía que Candeau se estaba enquistando en algunos tics, en ciertas facilidades del oficio, he aquí que en esta labor consiguió una intensidad, una fuerza interior, una capacidad de comunicación, un poder dialéctico, que lo mostraron como un actor en formidable madurez y en plenitud de sus medios teatrales. Su Galileo fue uno de los tres personajes gigantescos que brindó la temporada: los otros fueron el Berenger I, de *El rey se muere*, y Hamlet. Enrique Guarnero y Antonio Larreta, respectivamente, debieron afrontar importantes descuentos. El primero debió vérselas con un texto reiterativo, agotador; el segundo vio inscrito su papel dentro de una concepción errónea del espectáculo. De todos modos, tanto Guarnero como

31 Esto es, la lista que disponemos, ahora, al comienzo de la nota para mejor ilustración del lector actual.

Larreta se hicieron acreedores (por la inventiva histriónica del primero; por la autoridad con que el segundo transitó por el texto clásico) a una especial mención. Jorge Triador, que ganó el Florencio 1964 por su trabajo en *Noche de reyes*, compuso minuciosa e impecablemente su Malvolio, cubriéndolo de un grumoso ridículo, aunque despojándolo de cierta condición patética que me parece esencial en el personaje.

Una aclaración que vale tanto para el rubro *espectáculo* como para el de *directores*: en términos generales, *Noche de reyes* y *Galileo Galilei* están, a mi ver, en un plano muy parejo de eficacia, y fueron, sin duda, los dos grandes espectáculos del año. Si en definitiva me inclino por *Noche de reyes* y su director Schinca, se debe sencillamente a que el puntaje de *Galileo Galilei* se ve disminuido por lo que prácticamente fue su único error: la escena del Carnaval.

En el rubro *actrices* no hubo una interpretación (ni tampoco la oportunidad, aclaremos) que pueda considerarse del mismo nivel que la de Candeau en el rubro *actores*. Pese a que no llegó ni siquiera a integrar las ternas del Círculo de la Crítica, mantengo mi opinión de que la labor de Dahd Sfeir en *El diario de un pillastre* (perdido entre los primeros títulos del año) fue el mejor trabajo femenino de la temporada. Magníficamente dirigida por Atahualpa del Cioppo hizo una Cleopatra estupenda en su despliegue de recursos. A escasa distancia de esa interpretación y en una misma línea de calidad, deben ser ubicadas Adela Gleijer (que en *Tío Vania* aportó no solo una espléndida presencia sino también matices verdaderamente creadores en la composición de su personaje, tan agobiado por el tedio) y Beatriz Massons, no precisamente por *Dos en el subibaja* (elegido para la terna del Círculo de la Crítica) sino por *El décimo hombre*, pieza en la que cumplió impecablemente sus tránsitos del delirio a la lucidez, y viceversa, haciendo conmovedoramente creíble a su personaje.

Se me ocurre que el resto de la selección no precisa acotaciones. Pero sí una salvedad: honestamente debo confesar que (por haberme ausentado de Montevideo durante varias semana) no pude ver algunos espectáculos (*Josefina y el ladrón*, por Teatro Circular, así como las piezas de Carlos Macciú) que, por supuesto, no fueron tenidos en cuenta para la selección realizada.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de diciembre de 1964: 12).

Greguería en tres actos

Existe una verdadera desproporción entre la resonancia que esta obrita de Miguel Mihura ha tenido en España y la verdadera dimensión de la pieza. En su país, y gracias a esta obra (escrita en 1932 y estrenada veinte años más tarde), Mihura ha sido considerado como un anticipador del actual teatro de vanguardia, y los críticos españoles citan profusa y orgullosamente

la opinión de Ionesco, que si bien no consideró a *Tres sombreros de copa* como una obra estrictamente vanguardista, elogió en cambio *"su inesperado y vivaz lirismo"* y la emparentó con Chaplin y los hermanos Marx. La obra además obtuvo el Premio Nacional de Teatro en la temporada 1952-1953, y aún hoy sigue siendo mencionada (hasta por un crítico tan lúcido y exigente como Juan Guerrero Zamora) como el decisivo instante en que *"se inauguran los elementos característicos del nuevo estilo de humor o, más exactamente, la nueva configuración de la farsa"*.

Para el espectador montevideano, que no tiene por qué estar pendiente de toda esa prehistoria, la pieza de Mihura, más que como un antecedente de Ionesco y otros absurdistas, aparece como un epígono de los Muñoz Seca y los Jardiel Poncela, que durante lustros establecieron los padrones de la comicidad teatral española. El mecanismo de ciertos chistes de *Tres sombreros de copa* (como el reiteradísimo de la depreciación por el absurdo: *"Era militar, pero muy poco"*; *"¿Tu piensas casarte alguna vez?"*; *"Regular"*; *"Me caso, pero poco"*) es apenas un gajo de aquel tronco abundoso. La diferencia entre esa actitud y, por ejemplo, la del Grupo de París, radica en que Ionesco, Beckett y los suyos, ponen la absurdidad del diálogo al servicio antirretórico de una intención catalizadora, en tanto que Mihura se frena en las posibilidades cómicas del mero absurdo verbal. Un diálogo como este: *"¿Usted también se baña con frecuencia, señorita?"*. *"Sí. Pero claro está que no tanto como su tía de usted"*, no aspira seguramente a otra repercusión que la del simple chiste disparatado. El mejor resultado que en ese terreno consigue Mihura tiene que ver, sin embargo, con otro tipo de aproximación, ya no a sus antecesores teatrales sino a Ramón Gómez de la Serna.

Por ejemplo: cuando Don Sacramento encuentra dos conejos muertos en la habitación de Dionisio, este le dice que no son conejos sino ratones, y el otro se asombra de que sean tan grandes. Entonces Dionisio explica: *"Es que como este es un hotel pobre, los ratones son así... En los hoteles más lujosos los ratones son mucho más pequeños"*. Eso es estrictamente una greguería. Cuando un personaje afirma: *"¡Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean!"*, la pirueta imaginera tiene buena dosis de ramonismo. En realidad, toda esa historia de Dionisio, ese joven bobo-sensible-ingenuo, que pasa su última noche de soltero en un hotelito de provincia, pero en vez de la deseada tranquilidad, encuentra allí toda una compañía de variedades que le complican la vida, le dan otra visión de la existencia pero no le insuflan suficiente energía como para escapar a la mediocridad de su destino; en realidad, toda esa historia que equidista de la comicidad y la metáfora poética es en el fondo una larga greguería.

La dificultad estriba en que con meras greguerías no alcanza para hacer teatro. Y *Tres sombreros de copa*, que tiene algunos buenos momentos, algún recurso bien empleado, así como cierta pátina de gracia *codorniz* (Mihura fue fundador y director de la célebre revista madrileña *La Codorniz*, pero su

producción teatral está sin duda por debajo del eficaz humorismo de aquella publicación), no consigue integrar sus greguerías y chistes varios, en una estructura de validez y dimensión teatrales. La flojísima escena final es el síntoma más claro de que Mihura, como autor, una vez que se ve obligado a cerrar el grifo de sus chistes, no sabe exactamente qué hacer con la pieza y con sus personajes.

Con ese material de gracia picoteada y escasa cohesión, Atilio J. Costa hizo lo que pudo por dinamizar el espectáculo, tratando de inyectarle un clima de años veinte. No contó para ello con un elenco de suficiente ductilidad. Solo en los papeles que involucraban cierto inmovilismo logró un buen rendimiento, en especial en el caso de Claudio Goeckler, que dio con bastante aproximación la imagen ingenuota del protagonista. Al término del primer acto, el director tuvo la buena idea de no bajar totalmente el telón y dejar a la vista solo una colección de piernas en pleno baile. Pero se le fue la mano en cuanto a la duración, agotando de ese modo a público y bailarines, y malogrando en definitiva la virtud del hallazgo. Además del correcto trabajo de Goeckler, corresponde mencionar el adecuado vestuario de Sylvia Labrocca Savio. Con este estreno, La Máscara pasa a integrar la ya larga nómina de elencos que sucumben a la creencia (a nuestro juicio, totalmente equivocada) de que la recuperación del público teatral se logrará por el camino de lo frívolo. A esta altura ya parece suficientemente demostrado que en el rubro *frivolidad* ningún conjunto de nuestro medio teatral podrá competir con la televisión, dueña y señora de lo baladí.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de diciembre de 1964: 13).

Ocho voces para Humberto Megget

Homenaje al poeta Humberto Megget, espectáculo estrenado por el Club de Teatro, bajo la dirección de Roberto Fontana, el lunes 4 en el salón de actos de la V Feria Nacional de Libros y Grabados. Participaron el trompetista Eduardo Giovinazzo y los intérpretes: Juan A. Sobrino, Walter Speranza, Mario Pérez, Norma Mokuvos, Rosa Mandelbaum, Eduardo Depauli, A. Cúneo y Héctor Vidal.

Hace cuatro años, cuando se cumplieron diez de la muerte de Humberto Megget, escribí en *La Mañana*, que esos diez años se parecían mucho al olvido, señalando además que los críticos de poesía rara vez se acordaban de él, los antólogos no lo incluían en sus selecciones y los actores no lo tenían en cuenta en sus recitales. Me parecía que era un olvido que no hacía honor a los contemporáneos de Megget, ya que este, como todo auténtico poeta, estaba destinado a sobrevivir, no importaba en qué cercano o lejano futuro, y agregaba que cuando otras generaciones de críticos o de antólogos lo reintegraran al sitial que su obra merecía, seguramente se asombrarían de

que poemas de tanta inspiración y originalidad hubieran pasado sin pena ni gloria entre quienes habían compartido su tiempo y su mundo.[32]

Pues bien, hoy debo reconocer que aquel reclamo ha tenido respuesta. Club de Teatro (que en alguna temporada anterior ya había incorporado algún poema de Megget a la serie de espectáculos que combinaban textos y música) ha estrenado en el salón de actos de la Feria del Libro un programa basado exclusivamente en los poemas de *Nuevo sol partido* (bajo este título *Número* publicó en 1952 la única edición, ahora totalmente agotada, que incluye buena parte de la obra de Megget).

Cuando murió, el poeta solo tenía 24 años y había padecido una larga tuberculosis. Nació en Paysandú el 1º de mayo de 1926. A los diecisiete años fundó la revista *Letras*, pero esta aventura no conoció el segundo número. Insistió sin embargo con las revistas, pero tanto una denominada *No*, como otra titulada *Sin Zona*, tuvieron brevísima trayectoria.

Aun en su inevitable envase juvenil, la obra de Megget es lo suficientemente original y valiosa como para ser incorporada a lo mejor de nuestra poesía. Lo que más sorprende y atrae en Megget es la rara mezcla, la constante oposición que se da casi siempre entre sus temas y su estilo, entre su intención y su lenguaje. Es difícil encontrar otro ejemplo tan palpable de poesía pesimista en versos optimistas. El verso de Megget es casi siempre alegre, juguetón, ágil de ritmo, autosatisfecho de las novedades formales que descubre. Sin embargo, lo que dice, o más bien lo que sugiere, toca a veces un punto clave de desolación. Casi todos son, sin embargo, poemas *in crescendo*, ganan en efecto si se los dice en voz alta. Megget no es un *poeta de las cosas*, pero sí un malabarista que usa a las cosas, que las lanza por el aire y las recoge ya cambiadas, dispuestas a servirle como expresiones poéticas de su estado de alma. Las palabras de Megget son las comunes, las de todos los días; virtualmente están ausentes de su poesía aquellas otras que arrastran en gastado prestigio poético. Pero estas palabras comunes, gracias al ritmo, gracias a las otras *palabras comunes* que andan en su vecindad, adquieren una resonancia que las hace nuevas, que les otorga una bienhumorada dimensión de lirismo. Megget nunca deja de ser un poeta serio, un preocupado de sí mismo y de su mundo, pero usa en cambio el buen humor como una inédita manera de cantar, de cambiar, de decir simplemente su tristeza.

Era previsible que esta doble dimensión de la poesía de Megget habría de representar un arduo problema para su dicción (individual o colectiva) en escena. Aparentemente, Roberto Fontana eligió la seriedad. Desde la deliberada lentitud en los desplazamientos de los intérpretes hasta el tono casi solemne de las voces, todo giró bajo el signo de una gravedad que no coincidía exactamente con el ritmo vivaz que parece inevitable en la poesía de Megget. La elección del trompetista como acompañante fue sin duda

32 Se refiere a "El malabarismo lírico de Humberto Megget", recogido en *Literatura uruguaya. Siglo XX* (Ver Anexo en este volumen).

un acierto, ya que el texto parecía reclamar un instrumento así de vivaz, así de dinámico. Pero los ritmos que ejecutó (muy bien) Eduardo Giovinazzo fueron también lentos, más cerca de los *blues* que del sincopado malabarismo que constantemente proponen las imágenes de Megget.

Pese a estas objeciones, cabe reconocer que el programa fue muy dignamente cumplido (hay que tener en cuenta que, con excepción de Rosa Mandelbaum, los demás intérpretes pertenecen a las últimas promociones de la Escuela Dramática de Club de Teatro) y algunos de los mejores poemas (*"Cuando descalzo recién salí"*, *"Tengo ganas de risas Raquel", "Dile a las nueces que se partan solas"*) fueron vertidos con una entrañable adhesión, que afortunadamente se comunicó al público. Dentro de las general solvencia exhibida por los ocho intérpretes, cabe una mención para Héctor Vidal que en su versión conmovida, vibrante, transfigurada, de "Dile a las nueces que se partan solas", consiguió el mejor momento de la noche. Este *Homenaje al poeta Humberto Megget* precisa todavía algunos ajustes (particularmente, de ritmo), pero desde ya representa un excelente vehículo para difundir la obra casi desconocida de este poeta singular, que en su breve itinerario trató de convertir la canción (son palabras suyas) en *"la fotografía de un acto generoso"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de enero de 1965: 11).

Circo a la antigua

Gran Circo Real Palacios, instalado en la carpa de Galicia y Rio Branco. Espectáculo inaugurado el viernes 8, con la participación de Los Astor, Cuerdas Indianas, los Ortaly, Troupe Alakhem, Los Crales, Trío Osmadrian, Charles de la Font, Rolischuck Schwester, Ariman, etc.

Si se lo compara con otros circos llegados a Montevideo en los últimos veranos, el Real Palacios parece una empresa considerablemente más modesta. Desde la orquesta de imperturbable desafinación hasta la escasez de animales amaestrados (solo comparece una elefanta); desde la doméstica organización del espectáculo, hasta la chambona ingenuidad de algunos números; el Real Palacios no justifica la condición de Gran Circo a que aspira su nombre. Sin embargo hay que reconocer que, ya no como Gran Circo sino como circo liso y llano, está más cerca de la tradición, e incluso del mito, inherente al género, que otros conjuntos más espectaculares, más afines con el *music hall*.

No importa que hayan existido dos formidables excepciones llamadas Sarrasini y Hagenbeck (ambos visitaron Montevideo hace aproximadamente treinta años). La verdad es que el circo, el viejo circo sucesivamente mitificado por Andreiev, Chaplin, Picasso, Bergman, Fellini o Gardel, tiene siempre algo de melancólica penuria, algo de patético desvalimiento. Antes que brillo y confort, el circo es riesgo trashumante, auténtica hambre de aplausos (ningún intérprete de teatro, cine o televisión arriesga noche a

noche romperse la crisma para merecer su ráfaga de aplausos), y siempre el provisoriato, la transitoriedad, el dudoso y portátil futuro. El circo está en los antípodas de la estabilidad burocrática, y quizá por eso nos guste tanto a los uruguayos. Para nuestro temperamento, tan firmemente atornillado a la silla presupuestal, estos curiosos nómades espontáneos, estos fanáticos de lo precario, son algo así como inalcanzables y campantes paradigmas.

Pues bien, el Real Palacios es uno de esos circos que encajan perfectamente en el molde legendario. Una orquesta circense que se precie de tal, debe desafinar. Juro sobre la *Biblia* que estos músicos cumplen religiosamente con el precepto. Pero no es lícito reprochárselo, ya que la desafinación, el desencuentro, forman parte de la palabra circo. La ley del juego es allí anunciarlo todo a grandes voces, y con muchas mayúsculas, aunque la realidad quede después inerme y mostrenca al pie de los pregones. El público está también en el secreto y sabe que, cuando le anuncian la actuación del Más Grande Artista del Mundo, debe ser recatado en su expectativa.

Ahora bien, un circo también debe cumplir con normas mínimas. Su espectador está buenamente dispuesto a tolerar, a aburrirse y hasta aplaudir para paliar su aburrimiento, pero en cambio exige, y con razón, dos o tres números fuertes, en los que el batir palmas sea por finuna ostentación de sinceridad. El Real Palacios cumple con esa condición. En definitiva, no importa que los malabaristas tiren al suelo algunas clavas, o que los rostros (especialmente los femeninos) se repitan, o que algún plato perezoso se canse de girar y, en acto de protesta, se fracture. Todo se olvida cuando aparecen los números básicos, esa espina dorsal del espectáculo. En primer término, los excéntricos (Los Charles, argentinos según el programa), evidentemente lo mejor del programa. Su estilo recuerda a veces a los hermanos Marx y casi siempre deja traslucir esa manera de comicidad, gloriosamente absurda, que ha sido prestigiada por varias generaciones de artistas británicas. Un mexicano, con cara de indiecito, que una vez aparece como Charles de Font y otra vez como Arimán, hace milagrosos equilibrios sobre un alambre a gran altura, y algo más creíbles contorsiones (aunque, de todos modos, bastante incómodas) sobre una mesa. Una familia de patinadores alemanes, que incluye una rubiecita de siete u ocho años, cumplen, también sobre una mesa, su obligación de vértigo con asombrosa precisión. La Troupe Alakhem, de aspecto menos arábigo de lo que anuncia el programa, pone un dinamismo casi delirante en sus muestras de acrobacia saltarina. Por último, la bienhumorada, comilona y despierta Elefanta Indiana demuestra que tiene bien aprendida la lección; virtualmente no precisa que su partenaire Willy Castle emplee argumentos más decisivos que el convincente terrón de azúcar, para cumplir con displicente agilidad sus acrobacias acompañadas de armónica, y trompeteos al natural. Para culminar su actuación, juega un fútbol de estilo recio, y ejecuta algunos tiros libres con una potencia y una precisión que ya quisiera la delantera de Nacional.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de enero de 1965: 10).

El gordo de fin de año de Guarnero, en el Odeón

Una nueva compañía teatral, que funcionará bajo la denominación de Cooperativa de Actores Rioplatenses, se presentará esta noche, a las 22 horas, en el Odeón, con una obra de un autor nacional: *El gordo de fin de año*, de Enrique Guarnero, bajo la dirección (así reza el programa) de Juan Vilar, *"según instrucción telefónica del autor"*. La escenografía, el vestuario y las luces son de Carlos Pieri; los sonidos, de Jorge Escardó. Integran el elenco: Lidia de Lodrón, Alberto Carmona, Walter Berrutti, Mirtha Medeiros, Teresa Morales, Sara D'Ottone, Víctor Perlo, Dina Galdós y Artigas Modernell. El admistrador es Raúl Bogliaccini.

En una conferencia de prensa convocada a pocas horas del estreno, Guarnero informó a los cronistas teatrales sobre algunos aspectos de la compañía y del espectáculo. En realidad, la Cooperativa había sido inicialmente constituida por Alfredo de la Peña, que había leído *El gordo de fin de año* y tenía la intención de ponerlo en escena; pero posteriormente, de la Peña debió atender otros compromisos (giras de *Telecataplum*, espectáculos en el Maipo de Buenos Aires) y la iniciativa debió ser postergada. La denominación que incluye la palabra *rioplatenses* —explicó Guarnero— se debe en primer término a que uno de los actores (Víctor Perlo) es argentino, pero también al propósito de incorporar más adelante a intérpretes porteños (María Rosa Gallo, Inda Ledesma, Ernesto Bianco), que reiteradamente ha manifestado su interés por vincularse a algunos espectáculos montevideanos. Destacó asimismo Guarnero la participación en el elenco de intérpretes que han pasado por la Escuela Municipal de Arte Dramático (Galdós, Medeiros, Modernell) y otros que aún cursan estudios en la misma (Berruti, D'Ottone).

Guarnero (que, además de su destacada trayectoria como actor, ha escrito y estrenado otras dos obras: *Fidelio* y *Club de divorciadas*, representadas por la Comedia Nacional y el TCM respectivamente), confiesa que su nueva obra es una humorada que quiere ser seria y que termina con una muerte. *"No está en la misma línea que las dos anteriores. Es otro camino. Es una distorsión total. En el futuro, pienso no abandonar esta línea deliberada de no naturalismo"*. La obra transcurre en febrero de 1931. *"Me gusta la época por varias razones. Por lo pronto, la moda femenina (y el país mismo) son bastante divertidos"*.

Cree Guarnero que el público teatral montevideano está espiritualmente preparado para ver en escena obras que espiritualmente lo reflejen. En el panorama teatral montevideano se ha dado primero la etapa del actor, luego la del director; ahora ha llegado la etapa del autor nacional. Opina que esta es una etapa decisiva.

"Hay que prestarle atención al autor nacional; sin perdonarle nada por supuesto, pero dándole la posibilidad de que vea sus obras en escena, que es la única forma de aprender. Además, no puede desconocerse que los autores nacionales han dado al teatro nítidos éxitos de público. A esta altura, el teatro montevideano no puede seguir ya jugando de exquisito. Sin perjuicio del nivel estético, hay que ir

al gran público, porque de lo contrario pereceremos todos. En el presente, creo que al público teatral hace falta que se le digan ciertas crudezas (un camino que por cierto ya han transitado los narradores) y El gordo de fin de año *intenta en cierto modo producir ese efecto. Como autor, creo estar viendo que este pueblo se muere porque le teme a la lucha. Es por ese temor que se suicida el protagonista de mi obra y a mí me parece bueno este momento para que el teatro salga a esclarecer este tipo de situaciones".*

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de enero de 1965: 9).

Teatro Libre reaparece con una tragicomedia de Juan Carlos Ghiano

Con una obra de autor argentino, *Narcisa Garay, mujer para llorar*, de Juan Carlos Ghiano, reaparece esta noche en su sala del Palacio Salvo el elenco de Teatro Libre, bajo la dirección de González Santurio, con escenografía y vestuario de Yenia Dumnova, y con la participación del propio González Santurio, Raquel Azar, Eleanor Badouh, Violeta Amoretti, Jorge Cifré, Perla Costa, Galdys Ostuni, Eugenio Troullier, Renée Azar, Mario Branda, Juan José Pardo, Ángel Villar, Nelson Lourido.

Juan Carlos Ghiano nació en Negoyá, provincia de Entre Ríos, el 27 de noviembre de 1920. En el Instituto del Profesorado de Paraná obtuvo el título de profesor de enseñanza media: fue profesor de literatura en el Instituto Nacional del Profesorado de Catamarca; entre 1947 y 1950 dirigió el Seminario de Letras de la Universidad de La Plata, y desde 1955 es profesor de literatura argentina y director del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana de esa Universidad. En distintos periodos ha obtenido el Premio Municipal de Literatura, la Faja de honor y el Premio de la Sociedad Argentina de Escritores, así como el Tercer Premio Nacional de Crítica que otorga la Comisión de Cultura de Buenos Aires.

Cuentista, novelista, ensayista, crítico y dramaturgo, hace años que Ghiano ocupa un lugar destacado en las letras de su país. En América Latina han tenido particular difusión sus obras de crítica literaria (*Cervantes novelista*, 1948; *Temas y aptitudes*, 1949; *Constantes de la literatura argentina*, 1953; *Lugones escritor*, 1955; *Testimonio de la novela argentina*, 1956; *Poesía argentina del siglo XX*, 1957), pero los comienzos literarios de Ghiano lo mostraron como un narrador (*Extraños huéspedes*, 1947) que, en opinión de uno de sus críticos, tenía *"una prosa cortada y densa, donde la inteligencia controla una fantasía de honda entraña creadora"*. En 1949 publicó un segundo volumen de relatos, *Historia de finados y traidores*, y en 1954 una novela, *Memorias de la tierra escarlata*, relato introspectivo en que el protagonista es un desterrado paraguayo que vuelve a su tierra en busca de un contacto nutricio.

Como dramaturgo, estrenó en 1954 *La casa de los Montoya*, pero solo alcanzó el éxito con *Narcisa Garay, mujer para llorar*, presentada por primera vez el 16 de marzo de 1959 en el Teatro Carpa Belgrano, bajo la dirección de Francisco Silva y con la participación de un elenco integrado por Hilda Suárez (en el papel protagónico), Dora Ferreiro, Laura Saniez, Eduardo Nóbil, Margarita Ruiz, Ovidio Fuentes y otros.

La obra transcurre en un inquilinato en San Juan al 1300, allá por el año 1940. Como fue señalado por la crítica argentina en ocasión de su estreno, *Narcisa Garay* es algo así como una estilización del sainete, ya que si bien participan en la pieza algunos de los elementos casi insustituibles (el malevaje, la superstición, el comadrerío, la mujer desprejuiciada y carnal) de aquella forma teatral (falta en cambio el clásico *gringo*), es evidente que Ghiano no solo los incluye sino que también los ve con mirada crítica, a veces sobradora. En la fecha de su estreno bonaerense, un crítico argentino (Jaime Potenze, en *Criterio*) llegó a decir que la obra estaba en:

"los antípodas del sainete corriente, definido por Vacarezza en clásicas octavas, porque Ghiano se propuso ir más allá del pintoresquismo para reclamar la vigencia de una apreciación culta de nuestra realidad. Hay gracia —y muy legítima— en la pieza, pero en ningún momento se ha llegado a la caricatura, sino a la observación sutil y humorística".

El director González Santurio tiene su haber un antecedente sainetero: *La fonda del pacarito*, de Alberto Novión, estrenada también por Teatro Libre en enero de 1964.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de enero de 1965: 10).

Evocación y equivocación

La época montevideana (febrero de 1931) elegida por Enrique Guarnero para su humorada *El gordo de fin de año*, proporcionaba un material jugoso, además de virtualmente inédito en nuestro teatro. Algo de esa posibilidad estuvo un instante en el aire cuando el diálogo hizo referencia a las cotizaciones del día, con un módico dólar a sesenta y nueve centésimos. Para el espectador, que por supuesto tiene dolorosamente presentes las actuales pizarras que marcan un dólar a 27 pesos, el valor del chiste extraía su indudable efecto de la historia propiamente dicha.

Esta fue, en realidad, la mejor posibilidad que desperdició Guarnero: la evocación de un lejano y distinto 1931, tácitamente reflejada en nuestro aflictivo 1965. El autor vio esa cantera y trató de aprovecharla, pero solo extrajo de ella pormenores o nombres aislados (las alusiones al rubro radioteatral Becco-Lavaneau o a Miguel Moya; algún tango de Gardel; las radios a galena; el diario *Imparcial*; el tránsito de Campisteguy a Terra, etc.), que solo le sirvieron para reconstruir una versión demasiado externa

de aquel febrero. La verdadera atmósfera de época estuvo ausente, y aun en los detalles anteriormente transcriptos fue posible registrar algunas incongruencias. Por ejemplo: no parece muy probable que en 1931 los miembros de una rancia familia, así estuviese en plena decadencia, se embelesaron con los episodios radiales o fueran devotos del Mago. Hoy sí es evidente que (ya sea por legítima atracción o por mero esnobismo) Gardel ha llegado a todas las capas sociales, incluido el cogollito más cerradamente pituco, pero en aquel entonces la voz del cantor, si bien ya *"popular"*, para las clases más altas todavía lo era en una acepción peyorativa.

Hace un par de años escuché a Guarnero leer una primera versión de esta misma pieza. O mis recuerdos se han borroneado excesivamente, o la obra estaba en aquel entonces más cerca del sainete que de Ionesco. Confieso que me gustaba más aquella simple broma intrascendente que esta distorsión más presuntuosa. No hay que olvidar, además, que Guarnero lee también todas sus obras, que estas producen en el auditor una impresión que suele estar por encima del verdadero nivel de la pieza. No obstante, y aun después de estos rodeos, se me ocurre que en el texto actual, y más visiblemente aún en la puesta en escena, la pieza ha acabado por disparatarse excesivamente, vistiéndose en cierto modo de vanguardia francesa, y supliendo con un movimiento externo, constante y algo alocado, la relativa parálisis de sus situaciones.

A esta altura, es casi una perogrullada recordar que hasta el caos (así provenga de cierto pionero llamado Joyce) necesita un plan, un sentido, siempre y cuando aspire a convertirse en arte. Es ese plan, ese sentido, lo que no se percibe muy claramente en *El gordo de fin de año*. En la pieza hay un personaje, Alfredo (Walter Berrutti) que perdió la razón cuando la novia lo dejó; hay un valet o criado o mayordomo, Filiberto (Alberto Carmona) que organiza y desorganiza intrigas, acepta dádivas y cuida del perro; hay una hermana del loco, Mimosa (Lidia de Lodrón) que trata de salvarse las apariencias; hay un número de lotería, premiado con el Gordo del título, que nadie va a cobrar; hay una viuda (Mirtha Medeiros) de senador, con dos hijas mellizas y casaderas, Lela y Lila (Teresa Morales, Sara D'Ottone) que hablan siempre a dúo y traen el despejado recuerdo de otro binomio teatral, Koby-Loby, en *La visita de la vieja dama*; hay un carnicero (Víctor Perlo), dueño de tres mataderos, con una hija (Dina Galdós) insistentemente bobalicona; hay un empleado de escribanía (Artigas Modernell) con esotéricas motivaciones para sus violentas apariciones y mutis. En cada una de esas zonas de la trama hay siempre algún chispazo (el más notorio quizá esté en el breve diálogo: *"Estamos en un país corrompido"*, *"No me lo toques, no me lo toques"*; otro, no despreciable, es el nombre del perro: Juan Lindolfo, pero de todos modos falta en la obra una espina dorsal que proporcione una última cohesión a todos esos elementos dispares y dislocados; falta un mínimo rigor que evite la dispersión total.

Es claro que semejante falta de motivación interior pudo ser redimida con un indeclinable ingenio verbal, con un chisporroteo de humor que avasallara literalmente al espectador y le impidiera hacer cálculos más exigentes. Eso es lo que, en sus mejores momentos, consigue Ionesco. Pero el texto de Guarnero cumple solo esporádicamente con tal exigencia. Hay en su obra prolongados baches en los que la risa del público, pese a la insistente convocatoria, no concurre a la cita. Además, en ciertos casos, cuando el autor descubre algún legítimo efecto humorístico (Mimosa le recuerda a la senadora *"el suicidio de papá, adhiriendo al de su marido"*), no se resigna a usarlo por única vez; entonces lo repite y de ese modo desgasta retroactivamente su eficacia. El dúo de mellizas es, sin duda, un buen recurso, pero la verdad es que, a lo largo de la pieza, el autor no consigue descubrirle una aplicación verdaderamente funcional.

El programa dice que la puesta en escena y la ambientación pertenecen a Juan Vilar, *"según instrucción telefónica del autor"*. Tengo la impresión de que Guarnero hizo mal en confiar tan ciegamente en la UTE, ya que es evidente que en sus telefoneadas se ha producido alguna interferencia.[33] Por lo pronto, el texto (aun con las objeciones y reiteraciones ya señaladas) podía funcionar en un nivel sainetero, o en último caso vodevilesco, mucho mejor que en el estilo desaforado que en definitiva está proponiendo la puesta. El espectador tiene así la impresión de que el texto va por un lado, la puesta por otro, e incluso la escenografía (de Carlos Pieri; muy agradable de ver, pero desprendida de la época y hasta del texto) por un tercer cauce. Ese estilo, menos raudo que atropellado, no solo no benefició a la pieza sino que, al imposibilitar la creación de una atmósfera adecuada, sirvió para acentuar y hacer más visibles varias de sus flojedades.

Del trabajo del elenco poco puede decirse. En el primer acto (que, para no quebrantar toda una tradición del autor nacional, es el mejor de los tres) pareció rendir en un buen nivel, pero luego fue sucumbiendo al desconcierto general. Con todo, corresponde mencionar a tres intérpretes: Alberto Carmona (que dio una bien matizada versión de Filiberto, el personaje más creíble y menos diseñado), Lidia de Lodrón (rescató lo que pudo de un personaje que parece escrito en borrador) y Dina Galdós (quien, desde la voz semigangosa hasta la estampa física, dio muy bien el retrato de la exnovia semilela).

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de enero de 1965: 12).

33 UTE: sigla que, entonces, significaba Usinas y Teléfonos del Estado, de ahí la referencia a las llamadas telefónicas que, en los años setenta, pasaron a otro ente autónomo: ANTEL (Administración Nacional de Telecomunicaciones).

Un sainete de autor insolidario

La incursión contemporánea en géneros o subgéneros inevitablemente imbricados en épocas y costumbres que ya no rigen, siempre han sido un camino erizado de riesgos. En ese caso, la alternativa parece tan clara como frustránea; o el autor se decide por la fidelidad histórica y genérica, y se hace acreedor a los reproches de pasatista y anacrónica, u opta por la actitud renovadora y distorsionante, y se hace acreedor a los reproches de irreverente y sacrílego. De todos modos, siempre resulta peligroso escribir, una commedia dell'arte o un drama *kabuki*. Por supuesto, ninguna de esas posibilidades exóticas ha tentado a los dramaturgos rioplatenses. Pero existe en cambio otra tentación muy explicable y verosímil: el sainete.

El autor argentino Juan Carlos Ghiano (entrerriano, nacido en 1920; narrador, profesor de literatura, ensayista, antólogo) vio hace algunos años la ocasión de recurrir a ese género, tan fresco, exitoso y vital en el periodo de sus mejores logros. Pero, a diferencia de los viejos saineteros, provenientes en su mayoría de la entraña viva de lo popular, Ghiano, además de un interesado en el sainete, es también un profesor de literatura, un crítico, un intelectual. Claro que podría haberse desprendido de esa triple condición y, como complemento, haberse sumergido sin prejuicio ni inhibiciones en el grueso material del sainete. Pudo hacerlo, pero evidentemente no lo quiso. Ghiano forma parte de un grupo de escritores argentinos particularmente alérgicos a lo cursi, y es obvio que el sainete frecuenta a veces algunas cumbres de la cursilería. La salida que encontró Ghiano para usar la estructura sainetera, y a la vez no violentar su escrúpulo anticursi de intelectual severo, fue el recurso paródico.

Buen lector de Borges y de Bioy Casares, y seguramente vasto conocedor de las diversas creaciones de H. Bustos Domecq (seudónimo que, como es sabido, reúne los respectivos lados humorísticos de aquellos escritores), Ghiano conoce sin duda el extraño efecto cómico que produce un personaje popular cuando emplea (muchas veces, distorsionándolos) giros verbales, frases hechas y hasta lugares comunes de la jerga periodística o del esperanto intelectual. En *Narcisa Garay, mujer para llorar*, Ghiano ha tratado de usar ese expediente para desarbolar la cursilería del asunto. La protagonista, por ejemplo, emplea a veces una forzada sintaxis o una rebuscada terminología, que de ningún modo corresponden a su medio. Así se le escuchan frases como: *"¡Ocampo, frío y sin habla, sobre mi cama queda!"*, *"Una se da cuenta de que ha estado demorando su gloria"*, *"Una mujer sola como yo, está llena de despropósitos"*, *"Ejemplificaciones que se me ocurren en la soledad"*, etc. Claro que Ghiano no lo hace con deliberación. Pero lo que en Bustos Domecq funciona a la perfección, aquí solo sirve para desarticular la pieza. El lector de un relato siempre tiene tiempo para volver atrás, repasar el término, atar cabos y en consecuencia festejar el acierto; el espectador, en

cambio, no puede hacer cálculos o salir a la búsqueda del doble sentido paródico porque en el teatro no hay respiro; el diálogo sigue, sigue siempre, tal vez con otro efecto del mismo tipo, y el público va quedando atrás, cada vez más atrás de las intenciones del autor que se pasa de sutil.

Cuando la obra fue estrenada en Buenos Aires (en marzo de 1959), el crítico de *La Nación* habló con entusiasmo de una *"estilización del sainete"*. Pero la verdad es que si hay un género popular que no tolera *estilizaciones*, ese es el sainete. No es posible acercarse a él con prevenciones esteticistas, o prejuicios de clase, o vergüenzas dramáticas. Para ingresar en el área de los Cayol, los Novión, los Vacarezza y los Discépolo, hay que admitir previamente, y sin ruborizarse, la plebeya vitalidad del género. El propio Ghiano brinda en su obra el doble ejemplo de lo que debe y lo que no debe hacerse. Por un lado, crea en la casa de inquilinato (por San Juan al 1300, allá por 1940) una impecable atmósfera sainetera, con personajes como Justa, Perico, María Rosa, Rosa María, la Abuela, Mario, Leandro, que circulan por los verdaderos carriles del género. Por otro, formula una protagonista que es solo parodia, esguince crítico, retrato inconvincente. Ghiano sabe que, desde sus comienzos (así lo ha señalado el excelente Tulio Carella), *"el sainete criollo incorpora al lance trivial, a la intriga baladí, al suceso intrascendente, una nota trágica"*. Pero esa tradicional connivencia de lo trágico y lo trivial parece molestar al profesor de literatura que hay en Ghiano. Es quizá por eso que desarticula y desvitaliza al personaje de Narcisa Garay. Cumpliendo la regla sainetera, la protagonista muere, pero en esa muerte el autor deja dos ingenuas constancias: 1.º Narcisa se mató sin querer, cuando solo intentaba hacer un poco de teatro, y 2.º el autor está más allá de la nota trágica, más allá de su implícita cursilería, no vaya a creer el espectador que él no tiene sentido del ridículo. Como resultado, la muerte de Narcisa podrá dejar muy a salvo todos los escrúpulos intelectuales de Ghiano, pero en cambio *no existe* como hecho teatral, ya que el propio autor se ha encargado previamente de socavarlo. De ahí que, pese al innegable talento que muestra Ghiano, pese a los eficaces toques humorísticos del diálogo, pese a la esmerada estructura de la peripecia, le falte a *Narcisa Garay, mujer para llorar* la imprescindible solidaridad del autor con su género. Aunque exteriormente tenga gracia y hasta colorido, la pieza está destruida en su esencia sainetera; y está destruida por la inhibitoria, frustránea mirada crítica con que el autor examina tácitamente las convenciones establecidas por sus modelos. En el fondo, se trata de un sainete escrito por alguien que no puede sobreponerse a la sensación de ridículo que le causa el mero hecho de escribirlo. Tal vez la única solución para Ghiano hubiera sido escribir un violento antisainete, y no este híbrido de sainete y esteticismo.

Las virtudes y los defectos de la puesta en escena de González Santurino corrieron parejos con las virtudes y los defectos de la pieza. En la mera reconstrucción de ambiente, el director (auxiliado por una lindísima

y evocadora planta escenográfica de Yenia Dumnova) consiguió algunas viñetas de seguro efecto (Raquel Azar y Eleanor Badouh como las impagables solteronas María Rosa y Rosa María; Perla Costa, como Abuela fumadora y sordísima) y un par de interpretaciones francamente buenas (Mario Branda, Violeta Amoretti). El propio González Santurino cantó aceptablemente algunos tangos. Gladys Ostuni, en cambio en el papel de Narcisa, no puso con el personaje. Despistada tal vez por la indecisión y las contradicciones que el autor le impone a su protagonista, Gladys Ostuni no consiguió aparecer ante el espectador como figura de sainete, ni menos aún como la imagen paródica que infructuosamente buscó Ghiano. En voz, en movimiento, en énfasis, su trabajo pareció fluir por separado, sin integrarse con los presupuestos del texto ni con las convenciones del género. Pero tal vez no corresponda culpar a la actriz (ni al director) de tales flojedades. En realidad, parece muy difícil, casi imposible, que alguna actriz pueda hacer creíble al espectador un personaje en que, aparentemente, el autor no cree.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de enero de 1965: 10).

Cinco contemporáneos de Shakespeare

Plays and players, volumen 11, número 10, correspondiente a julio de 1964. Revista sobre temas teatrales publicada en Londres, bajo la dirección de Peter Roberts. Colaboran: David Nayhan, Hugh Leonard, Martin Eslin, John Russell y otros. [34]

Con retraso ha llegado a Montevideo el número de la revista *Plays and Players* correspondiente al pasado mes de julio. De acuerdo a lo previsible, Shakespeare es la gran presencia de esta entrega, empezando por la sección dedicada a las cartas de lectores, donde dos de estos arremeten contra un artículo de Charles Marowitz ("Tomándose libertades") en que se hacía referencia, en conexión con *Hamlet*, a la clásica división shakespiriana en cinco actos:

"Pero la división en cinco actos —sostenía la lectora Phyllis Hartnoll— *nada tiene que ver con Shakespeare; probablemente fue impuesta por el editor o el impresor, en conformidad con las ideas de Ben Jonson. ¿Acaso este detalle no es ahora de público conocimiento? Se me ocurre que las obras de Shakespeare eran representadas sin interrupciones, algo que Marowitz, si realmente desea experimentar, podría probar alguna vez".*

Pero Shakespeare es también una presencia fantasmal, particularmente en una nota denominada *Dwarfed by Shakespeare?* (*¿Empequeñecidos por Shakespeare?*). Allí se considera el hecho curioso de que, en pleno cuarto centenario del Bardo, figuren en las carteleras británicas nada menos que

34 Por idénticas razones a las expuestas en "Escenógrafos en escala mundial", esta nota se incluye en el presente volumen y no en el anterior.

cuatro obras de sus contemporáneos Francis Beaumont, John Fletcher, Thomas Dekker, Christopher Marlowe y John Marston. Francis Beaumont (1584-1616) y John Fletcher (1579-1625) trabajaron juntos en la redacción de varias comedias exitosas, que por cierto los hicieron en su tiempo más populares que el propio Shakespeare. William J. Entwistle los ha encontrado muy en la línea de los dramaturgos de la escuela de Lope de Vega. En 1611 estrenaron *The Maid's Tragedy* (*La tragedia de una muchacha*), que ahora ha sido repuesta en el Mermaid, de Londres. Thomas Dekker (1573-1632) es el autor de *The Shoemaker's Holiday* (*El feriado del zapatero*) ahora reestrenada, pero además escribió cuarenta piezas, algunas de ellas en colaboración con Marston, Marlowe o Masinger. Al parecer, en su época rendía menos aún que ahora el oficio de dramaturgo, ya que las deudas fueron el motivo de que se alojara en prisión durante siete largos años. Christopher Marlowe (1564-1593) es sin duda el más conocido de estos contemporáneos de Shakespeare, a tal punto que aún hoy existe en Gran Bretaña todo un movimiento tendiente a demostrar que buena parte de las obras de Shakespeare fueron en realidad producción de Marlowe. De este autor se ha repuesto ahora en Londres la que se considera su obra más representativa, *The Jew of Malta* (*El judío de Malta*) que por lo menos, tiene el mérito indudable de haber servido como precioso antecedente de *El mercader de Venecia* de Shakespeare. Por último, John Marston (1575-1634) es el autor de *The Dutch Courtesan* (*El holandés cortesano*), cuarta de las reposiciones mencionadas. Fue un encarnizado enemigo de Ben Jonson, y, como contrapartida, se dice que colaboró en la redacción de *Troilus and Cressida*, de *Shakespeare*.

Plays and Players, en relación con ese renacimiento de los contemporáneos del Bardo, se pregunta si ello debe tomarse como un reflejo de las celebraciones del cuarto Centenario, o si acaso *"marca una oscilación independiente en el péndulo del gusto"*. Los cuatro directores (William Gaskill, Bernard Miles, Frank Dunlop, David Williams) de los espectáculos anteriormente mencionados, dan su opinión sobre los mismos, y J. L. Styan hace una presentación general de todo el ciclo. Su conclusión es la siguiente:

"El espectador que concurra a estos cuatro espectáculos tendrá una buena oportunidad de comprobar cuál fue el desarrollo creador del drama en las épocas isabelina y jacobina. Entre ellos media un periodo de unos veinte años que en realidad fue uno de los más vigorosos en la historia de nuestro drama. El judío de Malta *y* El feriado del zapatero*, buenos ejemplos de tragedia y comedia respectivamente, aparecen en los años de más vigorosa actividad;* El holandés cortesano *tiene el color que corresponde al sentido de los valores perdidos, tan característico de la época, en tanto que* La tragedia de una muchacha *aparece como más fácil y enfermizo en su romántico acceso a la sexualidad. Estos fueron en verdad los años cumbres en que Shakespeare y Jonson barrían el escenario con brillantes experimentos. Pero el genio es raras veces algo típico"*.

El número de *Plays and Players* incluye, como de costumbre, reseñas de los últimos estrenos londinenses y, como texto teatral, el segundo acto de *The Formation Dancers*, una obra de Frank Marcus que nos vemos eximidos de comentar porque el primer acto apareció en un número anterior, aún no llegado a Montevideo. Pero, aparte de la cuota shakespiriana ya mencionada, la otra nota interesante de la entrega es un breve comentario sobre Bertolt Brecht, del notable crítico Martin Esslin, a propósito del estreno londinense de *Santa Juana de los mataderos*. Dice Esslin que, con los años, Brecht se ha convertido a veces en un lema; a veces, en un eslogan político; otras, en un símbolo de esnobismo: tanto es una roja insignia como un estandarte para maniáticos de derecha o de izquierda. Debido a ello, agrega, *"su verdadero logro como poeta, como dramaturgo y como renovador teatral, tiende a ser completamente descuidado"*. Esslin concluye sabiamente que, tanto para captar su ostentosa simplicidad, su inclinación a las formas populares, como el verdadero sentido de su célebre (y desfigurada) teoría del distanciamiento, es necesario situarlo en su respectivo medio social, político y cultural. Es entonces cuando el comunismo de Brecht aparece principalmente como *"un modo de oponerse a los nazis y a la perturbada, agonizante República de Weimar"*; su simplicidad, su primitivismo, como una forma de oposición al drama alemán de su época, hinchado, enfático, pomposo; su *Verfremdungseffekt*, como un medio de sacudir al público alemán de su fanático sentimentalismo *"de su tendencia al paroxismo y al llanto histérico"*. Esslin concluye expresando que buena parte de la jeringoza que hoy se escucha sobre Brecht proviene de que tanto sus opositores como sus panegiristas están solo a medias informados sobre el verdadero Brecht. Es un llamado de atención que no tiene por qué limitarse a Londres; también en nuestro medio se conoce parcial o marginalmente a Brecht, y suelen cometerse (alguna vez por parte de la gente de teatro, pero también del público y de la crítica) gruesos errores en su desvirtuado nombre.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de enero de 1965: 11).

La FUTI y sus alarmas

La alarma cunde otra vez en los medios del teatro independiente. ¿Los motivos? Como siempre: dificultades económicas, inseguridad en la subvención municipal, incidencia de la inflación en el mantenimiento de la Carpa, riesgo de no poder cumplir los trazados planes de difusión y actuación en los barrios montevideanos.

Con el fin de pormenorizar esos escollos, y también por supuesto de buscar soluciones, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes convocó a una conferencia de prensa en la Carpa, ahora ubicada en Sierra y Hocquart, frente al Palacio Legislativo, donde se estrenará el próximo domingo la obra de Bertolt Brecht, *Arturo Ui*, por El Galpón.

Aunque también estaban presentes los integrantes de la Comisión de la Carpa, Raúl Bogliaccini y Luisa Rodríguez Correa, quienes hicieron uso de la palabra, en representación de FUTI, fueron Blas Braidot y Antonio López de León. Ambos historiaron sucintamente el proceso de la Carpa.

"A fines de 1959, el movimiento teatral montevideano estaba en alza, se generaban nuevas corrientes de público, y todo hacía suponer que por fin había llegado la etapa de intentar un contacto popular a través de otras vías que no fueran las salas céntricas. Pensamos entonces que la Carpa podía ser el instrumento adecuado. Se hizo una gestión ante el Concejo Departamental y fue conseguida una partida anual de doscientos mil pesos".

En 1959 el dólar estaba a nueve pesos, y el costo de la Carpa estaba calculado (aun con un margen para imprevistos) en cien mil pesos. Por distintas razones, la Carpa solo pudo ser inaugurada en 1962, y ya entonces su costo había ascendido a $ 450.000.00.

"El primer traslado que hicimos fue a Colón, y nos costó doce mil pesos. Hoy en día, el dólar ya no está a nueve sino a veintiséis, y cada traslado representa nada menos que $ 35.000.00. Aun sin funcionar, el costo mensual de mantenimiento es de $ 12.500.00; funcionando, puede llegar a $ 15.000.00. Hemos reducido al mínimo el personal. Actualmente solo hay un electricista, un maquinista, un administrador y dos serenos. Menos, imposible".

Braidot y López de León hicieron referencia a la contratación de *Telecataplum*, cuando la Carpa estaba en Constituyente. Tal contratación mereció en su momento varios reproches, ya que hubo quienes entendieron que se trataba de un espectáculo francamente comercial y ajeno a las finalidades de la FUTI.

"Hay que tener en cuenta que en ese momento no teníamos ninguna seguridad de seguir cobrando la subvención. Después de que la Junta aprobó (por 56 votos en 58) el aumento de la ayuda municipal, de $ 200.000.00 a $ 500.000.00, el Tribunal de Cuentas inexplicablemente vetó no solo al aumento sino a toda subvención a FUTI. Solo después de muchas gestiones, y entrevistas, y explicaciones, la Federación consiguió que el Presidente del Concejo Departamental, Esc. Ledo Arroyo Torres, formulara la promesa de ir entregando mensualmente a FUTI la cantidad de $ 16.666.66. Pero en aquel momento, cuando no se tenía esa promesa, se habían contraído deudas importantes, y no había fondos ni siquiera para montar la Carpa en el Paso Molino. De modo que la alternativa era, o terminar con la Carpa, o alquilarla a Telecataplum. *Como se sabe, la temporada de ese conjunto fue todo un éxito, y permitió a la Federación salvar momentáneamente ese mal trance"*.

López de León y Braidot destacaron el apoyo de los grupos federados, que no solo dejan para la FUTI el 70% del *bordereaux* en los espectáculos que presentan en la Carpa, sino que además han accedido a preparar espectáculos para ser *estrenados* en la Carpa.

"Pero aun con todo ese sacrificio, la situación es muy dificultosa. Actualmente, la Federación solo tiene dinero para dos meses y medio de mantenimiento de la Carpa. La única solución sería el aumento a quinientos mil pesos. Solo con esa cantidad anual, la Federación podría cumplir con el compromiso contraído frente al Concejo Departamental cuando solicitó la subvención, un compromiso que incluía compra de materiales, becas, cursos y cursillos, la edición de una revista, y la atención de sindicatos, liceos y barriadas".

Braidot puso especialmente el acento en señalar que la FUTI ha cumplido con su compromiso, dentro del escaso margen y las dificultades originadas por la inseguridad en el cobro de la subvención.

"Por supuesto que para los grupos federados hubiera sido mucho más cómodo repartirse el aporte municipal, ya que bastante lo precisan; sin embargo, siempre se mantuvo el propósito de llegar a los barrios (cuando la Carpa estuvo en Colón, un veinte por ciento de la población total de esa localidad asistió a los espectáculos) y todo el dinero proveniente de la subvención fue destinado a la actividad de la Carpa".

¿Por qué se fueron de [la calle] Constituyente? *"Bueno, ese terreno pertenece a la OSE, y al parecer ese organismo había contraído un compromiso con Rosas Riolfo para realizar en dicho predio un espectáculo folklórico; de modo que, por esa razón, la OSE intimó a la FUTI el inmediato abandono de ese solar, tan conveniente como ubicación. El predio de Sierra y Hocquart pertenece conjuntamente al Palacio Legislativo, al Concejo Departamental y al Ministerio del Obras Públicas. Tiene la ventaja de estar ubicado en la exacta confluencia de tres barrios; Aguada, La Comercial, y Arroyo Seco (y además Villa Muñoz está a un paso)".*

Como un medio de paliar la situación deficitaria, la federación ha resuelto subir los precios de las localidades, que ahora costarán $ 12.00 los fines de semana, $ 8.00 de martes a viernes, y $ 5.00 en las funciones populares de los lunes. Por otra parte, los grupos federados han aceptado el compromiso de facilitar la cantidad de espectáculos que la Federación les reclame para ser brindados a diversas instituciones de la zona. En tales funciones, el precio de las localidades será muy inferior a los anteriormente mencionados.

"En nuestro reclamo por un aumento de la subvención a quinientos mil pesos —señalaron los representantes de FUTI— *queremos dejar constancia que el teatro independiente no tiene la culpa de la inflación y de la crisis que vive el país. Hay que tener cuenta que solo tres traslados de la Carpa en un año, insumirían $ 105.000.00, o sea más de la mitad de la actual subvención precaria. La crisis no es del teatro independiente. El teatro independiente ha cumplido sus compromisos, y quiere llevar su acción y su obra cultural a los barrios de Montevideo. Todavía existe el concepto de que quienes trabajan en el teatro independiente son buenos muchachos, muchachos románticos. Pero hoy también se precisa plata para ser romántico".*

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de enero de 1965: 10).

Más salas para el teatro

Es probable que en este 1965 que recién se inicia, la nómina de salas teatrales montevideanas sufra alguna modificación, o por lo menos algún reajuste. A la ya decidida incorporación de la exsala del cine Grand Palace, adquirida por la Institución Teatral El Galpón, se han agregado en estos días dos nuevas posibilidades que (apresurémonos a aclararlo) son solo esto: posibilidades.

Por un lado, al anunciado cierre *definitivo* del Odeón tal vez sea solo transitorio. Ha trascendido que la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) cumpliría en estos momentos activas gestiones para adquirir ese teatro. Al parecer, no estarían mal encaminadas.

Por otra parte, se ha reactualizado un viejo proyecto que hace unos años presentara en la Junta Departamental el edil colorado Pereyra Flores, tendiente a adquirir para el Municipio el Teatro Artigas. En aquella oportunidad hubo un informe favorable de la Comisión de Teatros Municipales, que por supuesto tenía una integración distinta de la actual. No obstante, la operación no pudo llevarse a cabo al no disponer en ese momento el Concejo Departamental de los fondos suficientes.

Hace pocos meses el panorama era bastante más oscuro. Ahora, si en vez de perderse una sala (el Odeón), se recupera la misma y surge la posibilidad de que se incorporen dos nuevas (el ex Grand Palace y el Artigas) el futuro se vuelve más estimulante. En un momento como este de retracción de público, puede ser muy importante que la actividad teatral salga prácticamente al encuentro del transeúnte. El nuevo Galpón, en pleno Dieciocho, o el Artigas, en una esquina tan ineludible como Andes y Colonia, podrían representar dos piezas clave en la recuperación del público teatral.[35]

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de enero de 1965: 10).

El Galpón en la carpa: *Arturo Ui*, de Brecht

El Galpón estrena esta noche en la Carpa de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (nueva ubicación: Sierra y Hocquart, frente al Palacio Legislativo) la obra de Bertolt Brecht, *Arturo Ui*, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo.

Bertolt Brecht (de quien han sido representadas en Montevideo varias de sus obras. *La ópera de dos centavos*, *El círculo de tiza caucasiano* y *Terror y miserias del Tercer Reich*, por El Galpón; *Madre Coraje* y *El alma buena de Sechuán*, por Club de Teatro; *Galileo Galilei*, por la Comedia Nacional) nació en Augsburg, Baviera, el 10 de febrero de 1898 y murió en Berlín Oriental el 14 de agosto de 1956. Su padre era un modesto industrial. Brecht

35 El Teatro Artigas se transformó en cine y, finalmente, fue demolido a principios de la década del ochenta. Hoy es un estacionamiento de vehículos.

siguió estudios de medicina, que debió interrumpir a causa de la Primera Guerra Mundial, donde prestó servicios como enfermero. Aun antes de acercarse ideológicamente al marxismo, Brecht fue un inconforme con respecto a la estructura social que lo rodeaba. Esta actitud se reflejó en sus primeros poemas, que él recitaba y cantaba acompañándose con la guitarra. En 1922 obtuvo su primer éxito como autor teatral, al obtener el premio Kleist con su pieza *Trommein in der Nacht* (*Tambores en la noche*). En *Im Dickicht der Städte* (*En la jungla de las ciudades*) se mostró como un precursor del antiteatro de Ionesco. De 1928 data la pieza que probablemente ha hecho más por su celebridad: *Deigroschenoper* (*La ópera de dos centavos*), con música de Kurt Weill. En ese mismo año se casa con la actriz Helene Weigel, que será primera figura en la mayor parte de sus obras. En 1933, año en que Hitler asume el poder, Brecht debe abandonar Alemania; reside durante un tiempo en Francia, Dinamarca, Finlandia, Rusia y Estados Unidos.

En el exilio crea obras tan importantes como *Der Gute Mensch von Sezuan* (*El alma buena de Sechuán*), *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje*), *Leben des Galilei* (Galileo Galilei). Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Brecht se estableció en Alemania Oriental. Allí creó (con Ernst Busch, Erich Engel, Caspar Neher y Helene Weigel) el Berliner Ensemble, donde pudo llevar a la práctica sus teorías sobre el teatro. El Berliner Ensemble se convirtió rápidamente en uno de los más notables conjuntos de Europa. Aunque siempre se consideró a sí mismo un comunista, Brecht mantuvo a través de los años una definida actitud, contraria al realismo socialista, que le originó algunos problemas en su labor del Berliner Ensemble.

Como teórico del teatro, Brecht se opuso tenazmente a la identificación (tácitamente establecida por el teatro dramático) del espectador con el héroe escénico, dirigiendo en cambio todos sus esfuerzos a una lúcida separación (*Verfremdung*) del espectador con lo que está pasando en la escena. En su teoría del distanciamiento, Brecht busca concretamente la defensa del raciocinio que el público debe siempre ejercitar. El espectador ha de permanecer en un estado de máxima lucidez, a fin de poder juzgar, y actuar en consecuencia.

Arturo Ui se titula en realidad *Der aufthaltsame aufstieg des Arturo Ui* (*La resistible ascensión de Arturo Ui*), pero Brecht siempre se mostró bastante indeciso en cuanto al título definitivo ya en alguna oportunidad cambió al adjetivo *aufhaltsame*, resistible, por *unaufhaltsame*, irresistible. John Willet anota, a ese respecto, que *"Brecht y su colaboradores quizá hayan temido que a su público se le escapara el sarcasmo contenido en esta última palabra"*. La obra fue escrita entre marzo y abril de 1941, con la colaboración de Margaret Steffin, y no fue estrenada en vida de Brecht, sino dos años después de su muerte. Bajo la dirección de Peter Palitzsc, fue representada por primera vez en Stuttgart el 10 de noviembre de 1958.

Brecht ha señalado que *Arturo Ui* es *"una tentativa de explicar al mundo capitalista la ascensión de Adolfo Hitler, trasponiéndola a un medio que le es familiar"*. También ha anotado que se trata de:

"una parábola dramática escrita con el fin de destruir el nefasto y tradicional respeto que inspiran los grandes asesinos. Se mueve deliberadamente en un círculo estrecho, al nivel del Estado, de la industria, de los Junkers y de la pequeña burguesía. Eso bastaba para mi objetivo. La pieza no pretende dar una visión global de la situación histórica en los años treinta. Falta el proletariado y no fue posible darle mayor cabida en el texto pues, dada la estructura de la obra, todo elemento agregado estaría de más y distraería del verdadero problema, ya en sí muy difícil de formular".

La trasposición a que se refiere Brecht consiste en llevar la acción a Chicago y convertir la ascensión de Hitler en una historia de gangsters, que incluye extorsiones, fraudes, asesinatos, traiciones, etc. En sus notas sobre esta obra, Brecht ha indicado que *"a fin de que la acción conserve todo el significado que desgraciadamente posee, la pieza debe ser representada en el gran estilo, y en lo posible con claras reminiscencias del teatro isabelino"*; no obstante, recomienda *"evitar la mera parodia"* y señala que *"aun dentro del grotesco, la atmósfera de horror debe siempre sentirse"*, considerando como indispensable que el estilo de la puesta evidencie el elemento plástico mediante un ritmo rápido y con grupos claramente distribuidos según las normas de la antigua pintura histórica.

El Galpón ha aclarado, por su parte, que para el espectáculo a estrenarse hoy ha adoptado los arreglos y la música que utilizara el Berliner Ensemble en la versión estrenada en Stuttgart en 1958. De esa forma los diecisiete cuadros del texto original se reducen a trece, y el episodio de la mujer ensangrentada, que figuraba en el cuadro XVII aparece ahora en el cuadro VI. También de acuerdo a la adaptación del Berliner Ensemble, *"se acentúa la abstracción simbólica, sustituyendo la referencia a Chicago, por el nombre ficticio de Capoha"*. Para los nombres de los personajes se ha tomado como base la adaptación francesa de Armand Jacob (Gori en lugar de Giri, Gobbola en vez de Givola, etc.) y a su vez se ha modificado, teniendo en cuenta la dicción latina, el nombre de Hindeborongh) creado por Jacob (en el texto original de Brecht, era Dogsboeste nombre se refiere a su modelo, Hindenburg; Gori, a Goering Gobbola, a Goebbels; Dollfoot, a Dollfuss; Ernesto Roma, a Ernst Roehm, etc.

También ha aclarado El Galpón que la versión española, realizada especialmente por Mercedes Rein, mantiene la combinación de prosa y verso que se da, a la manera de Shakespeare, en el original.

"Brecht utiliza más de una vez la ruptura y distorsión del verso académico para lograr una mayor soltura y proyectar un dejo de ironía que actualiza el presunto arcaísmo. Siguiendo este criterio se ha utilizado en algunos personajes el alejandrino y sobre todo, como equivalente del verso shakespiriano, el endecasílabo, combinado a menudo con el pie quebrado".

La dirección es de Atahualpa del Cioppo, con ayudantía de Jorge Curi y Dervy Vilas. La escenografía y la utilería son de Carlos Carvalho, el vestuario, de Amalia Lons; los desplazamientos rítmicos de Violeta López Lomba; las luces, de Carlos Lamaita; los efectos sonoros de Maurio Romanoff. En cuanto a la música, se ha mantenido la partitura original, de Hans-Dieter Hosalla. La versión incluye un numerosísimo reparto, encabezado por Villanueva Cosse, en el papel protagónico.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de febrero de 1965: 9).

Una parábola inferior a la historia

Por razones bastante explicables, hubo un tema (el nazismo) y hubo una ubicación (Chicago) que en varias ocasiones tentaron a Bertolt Brecht. Sobre el primero escribió *Furcht und und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miserias del Tercer Reich*), *Der aufhaltsame aufstieg des Arturo Ui* (*La resistible ascensión de Arturo Ui*), *Die Gesichte der Simone Machard* (*Las visiones de Simone Machard*), *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (*Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*) y poemas varios. En Chicago situó por lo menos cuatro de sus obras: *Im Dickicht der Stadte* (*En la jungla de las ciudades*), *Happy end* (*Final feliz*) y su posterior versión *Die Heilige Johanna der Schlachthofe* (*Santa Juana de los Mataderos*) y por supuesto *Arturo Ui*. Esta última es, con todo, la única pieza en que ambos factores confluyen.

La combinación no resulta, sin embargo, demasiado exitosa. A diferencia de otras conexiones dialécticas (*El círculo de tiza caucasiano*, *El alma buena de Sechuán*) efectuadas por Brecht a lo largo de su extensa obra, en base a provocativos trasplantes geográficos, aquí parece demasiado obvia la metáfora rudimentaria, casi de panfleto, que sirve de hacer para transformar a los nazis en un sindicato de gangsters. En estos días previos al estreno, ha sido suficientemente difundida la explicación de Brecht: la obra *"es una parábola dramática escrita con el fin de destruir el nefasto y tradicional respeto que inspiran los grandes asesinos"* y también *"la tentativa de explicar al mundo capitalista la ascensión de Adolfo Hitler, trasponiéndola a un medio que le es familiar"*. Sin embargo, el hecho de que la conexión sea tan meridiana, despoja a la obra del aura atractiva, casi misteriosa, que posee por ejemplo *El alma buena*. En *Arturo Ui*, Brecht parece haber confiado menos que nunca (y seguramente tenía, en 1941, atendibles y no cicatrizadas razones para mantener esa actitud) en la capacidad receptiva de su probable espectador. Constantemente, a través de cartelones alusivos y con implacable deliberación, va recordándole al público qué trozo de la realidad se corresponde con la semificción escénica.

Se dirá que desde 1965 en fácil proponer la exigencia artística, la metáfora cuidada, la visión serena, sobre un acontecer que en 1929-1932 fue decisivo;

se dirá asimismo que en la época (1941) en que escribe *Arturo Ui* era harto explicable la terrible (e impotente) cólera del exiliado Bertolt Brecht, quien ni siquiera podía escribir con la esperanza de que la pieza fuera alguna vez representada en su país. Mas, para refutar esas posibles razones está otro ejemplo del mismo Brecht: *Terror y miseria del Tercer Reich*, donde el autor, basándose en relatos de testigos y en noticias aparecidas en los diarios, crea veinticuatro escenas (generalmente reducidas a diecisiete y aun a doce en la representaciones), algunas de ellas escalofriantes y casi siempre de alta tensión, situadas en los años que siguieron a la ascensión de Hitler. Quizá en 1935-1938, época en que Brecht escribió aquellas escenas, su odio no estaba aún tan reseco y por consiguiente permitía un mejor juego de las tensiones y los conflictos sobre la escena. Incluso como esfuerzo dialéctico (*"el ser social determina el pensar"*) la mayor parte de las escenas de *Terror y miseria* me parecen considerablemente más logradas que *Arturo Ui*. En subtítulos como *El soplón* o *La mujer judía* (también representada como *Aria, hermana mía*), el espectador, tal como postula Brecht para su forma épica del teatro, es puesto *frente* a algo, y ese algo sobrelleva una fuerza provocativa, un tremendo poder de convicción, una obligación de pronunciamiento. Brecht elige allí, con saludable alevosía, episodios que el espectador desconoce, y da con ellos su insistente lección. Pero en *Arturo Ui*, la realidad que sustenta la anécdota ha tenido amplia difusión previa, y por supuesto es más terrible que cualquier transposición, o parodia, o planteo didascálico. Cuando es la versión de El Galpón son proyectadas en la pantalla las imágenes reales, estrictas (rostros de Hitler, de Hinderburg, de Goering, del Reichstang incendiado, etc.) el espectador tiene la impresión de que allí reside la insuperable tensión, la verdadera *parábola dramática*. Y en vez de acontecer lo previsto por Brecht (que los gangsters desprestigien a los nazis) sucede exactamente lo contrario: los nazis desprestigian a los gangsters, es decir aquellos rostros aleccionadoramente ciertos que aparecen en las protecciones con toda su fuerza histórica, e incluso con toda la repugnancia que implica su evocación, hacen más evidente la endeblez del calco.

En *Terror y miseria*, Brecht triunfaba como creador, porque reducía el capítulo histórico a dimensiones humanas; en *Arturo Ui* fracasa porque quiere dar una explicación global, más propia de un ensayo político que de una pieza de teatro, y entonces se encuentra con que la parábola nunca llega a calzar los trágicos puntos de la execrable realidad.

Creo que el relativo malogro de la pieza proviene de un claro desajuste en la paráfrasis que tácitamente propone Brecht. Reducir la ascensión de Hitler a un negociado de repollos, cuando en esa instancia la humanidad jugó virtualmente su supervivencia y cuando de todos modos tal exaltación vino a costar millones de vidas y la fijación, hasta entonces inédita, de un nuevo concepto de las vejaciones humanas, no me parece en definitiva un buen ejercicio dialéctico sino un simple desenfoque, es cierto que, de todos

modos, y sin llegar a las grandes realizaciones de Brecht, *Arturo Ui* tiene algunos pasajes notables. Son por lo general aquellos en que el autor se desprende momentáneamente de la esclavitud a virtud a que lo condena el hecho histórico y, en vez del calco ficticio, formula un sucedáneo artístico. Eso acontece sobre todo en la segunda parte (escenas VII a XIII en la versión abreviada de El Galpón, que coincide con la del Berliner Ensemble), donde Brecht logra los mejores instantes de la obra con la solitaria redacción del testamento de Hinbulldog (Hinderburg); la humorada en la florería de Gobbola (Goebbels), clara parodia de la escena del jardín en el *Fausto* de Goethe, y la imponente ceremonia en el cementerio de Cicero (Austria). En el primero de esos cuadros, Hinbulldog expresa (fue un acierto de la dirección dar la imagen muda del personaje, en tanto que el testamento sonaba en *off)* en términos patéticos, pero extrañamente lúcidos, la mala conciencia de su desmoronamiento. En el segundo, Brecht juega con el supuesto de que su espectador alemán conoce a Goethe (no deja de sorprender que en ese pasaje confíe a tal punto en el público, y luego no vacile en apabullarlo con noticias más que obvias) y a partir de ese trasfondo, presenta los diálogos intermitentes de Ui con la mujer de Dollfoot (o sea Dollfuss), y de este con Gobbola, y los articula con humor (*"Que opina usted, señor, de la cuestión social"*, *"Que haya ricos y pobres no me parece mal"*); en la tercera propone el macabro efectismo de que Ui, sobre el féretro de Dollfoot, formule a la viuda de este (Betty Dollfoot es quizá un símbolo de la sojuzgada Austria) proposiciones mercantiles. Hay además hallazgos sueltos (como el recurso de que Gori, o sea Goering, use los sombreros de sus víctimas, a medida que las va eliminando) o una escena como la del cuadro VI, en que el viejo actor enseña a Ui algunos recursos de escena. Pero en general la obra (que en cierto modo retoma la línea de las *Lehrstüche* o piezas didácticas) es casi siempre estorbada por su intención pedagógica y también por su mezcla de reminiscencias: policial norteamericana, teatro isabelino, tema goethiano.

La versión de El Galpón base una impecable traducción de Mercedes Rein, que esta vez consiguió recrear el verso de Brecht en alejandrinos y endecasílabos que por cierto funcionaron muy bien. Atahualpa del Cioppo (que ya había brindado, con el mismo elenco, algunos Brecht realmente memorables) no dispuso esta vez de un texto tan provocativo, tan rico en posibilidades como *La ópera de dos centavos* o *El círculo de tiza caucasiano*. Aunque cabe reconocer que del Cioppo hizo el máximo esfuerzo por servir al texto de Brecht, la verdad es que aquel desnivel fue visible en el espectáculo. Pero las culpas de El Galpón se limitan a haber elegido la obra (por algo Brecht se mostró siempre tan reticente en cuanto a su representación), y no al considerable y bien orientado esfuerzo de montarla en la Carpa. Auxiliado por los dispositivos escénicos de Carlos Carvalho, las excelentes proyecciones de Carlos Scavino (conste una especial mención a la intermitente y sugestiva aparición de las bocas abiertas que acompañan las

voces), la partitura original de Hans-Dieter Hosalla, la exacta y rendidora iluminación de Carlos Lamaita, los efectos sonoros de Mauricio Romanoff, el maquillaje de Juan A. Moreira, el vestuario de Amalia Lons y los desplazamientos rítmicos de Violeta López Lomba, el director consiguió la viabilidad escénica, y también esa intermitente fluidez (determinación del curso por saltos, y no por evolución) que figura en las recomendaciones de Brecht. Cabe reprocharle, en cambio, el inesperado tropo visual (extrañamente grueso en un director tan sensible) que en la primera parte complementa, con una demasiado obvia *bestialización*, el retrato ya de por sí ridículo, del protagonista. También habría que señalar que, debido quizá a la obligada incorporación de varias figuras ajenas al elenco estable, este no mostró el compacto sentido de equipo que siempre ha sido uno de sus rasgos más decantados. Sin perjuicio de esa leve falla en el ajuste, del Cioppo contó en el reparto con varios trabajos de primera línea. Fue sin duda un acierto evitar el lanzamiento de Villanueva Cose en una imposible imitación de Hitler; aunque no consiguió dar, en su integridad, las transformaciones que va sufriendo el personaje, su trabajo tuvo momentos de alta calidad interpretativa, tales como sus contraescenas durante la lección del actor, y en general sirvió para confirmar que se trata de intérprete en franco ascenso. Los otros tres trabajos de envergadura, fueron de Jorge Curi (Gobbola), Juan M. Tenuta (Gori) y sobre todo Juan Gentile (de óptimo desempeño en tres papeles: el periodista Ted Ragg, el Defensor y en particular Mahonney, el actor borracho, que dio lugar a lo que fue tal vez el mejor nivel de arte en la noche de estreno). Corresponde asimismo destacar a Raúl Cabrera (su Ernesto Roma debe ser el mejor trabajo de su carrera), Raúl Pazos (dotó de una adecuada e impasible máscara al viejo Hinbulldog) y Adela Gleijer (primero contenida, luego desatada y por último acremente resignada como Betty Dollfoot; en cambio, el expuesto y gritado papel de la mujer ensangrentada excedió las posibilidades de su voz). Los equivalentes de *coro* (comerciantes, periodistas, gangsters) funcionaron con decorosa sincrónica subordinación al sentido global de la puesta. *Arturo Ui* no es sin duda un gran espectáculo. Pero tal vez es imposible que llegue a serlo, sobre todo si se tienen en cuenta las deliberadas limitaciones didácticas que se impone Brecht, que en este caso sucumbe (debido acaso a la comprensible presión de su propio encono) a las desventajas del teatro aleccionante. *Arturo Ui* no siembra dudas, ni pretende sembrarlas. Solo busca las indignación del espectador; pero, salvo raras excepciones, el espectador ya viene indignado (hoy en día, hasta los viejos admiradores de Hitler parecen militar desembozadamente contra la resistible ascensión de su recuerdo), de modo que esa coincidencia desbarata incluso el tan manoseado *Verfremdungseffekt*. Por cierto es muy distinto el caso de *El alma buena* o de *Galileo*, donde al espectador se le brinda una alternativa, ante la cual debe obligatoriamente pronunciarse, así sea en sus insomnios. Pero si

Arturo Ui no es un gran espectáculo es, sin embargo, un título insoslayable. En primer término, porque permite acceder a una zona (no la mejor, pero de todos modos importante) de la producción brechtiana; en segundo, porque, al margen de las cortapisas que empiezan en Brecht, El Galpón da de sí mismo todo lo que puede y aun más, a fin de articular escénicamente la obra; y tercero, porque de cualquier manera y en todo tiempo, no está mal que las palabras del epílogo (*"Un hombre como este puede regir la historia/ Los pueblos lo vencieron. Mas ¡no cantar victoria!/ Aún es fecundo el vientre que dio a luz esta escoria"*) suenen y resuenen en los oídos de floja retentiva.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de febrero de 1965: 10).

Walter Kliche reaparece con una obra de Behrman

Esta noche se presentará en Teatro del Círculo una compañía encabezada por el actor uruguayo Walter Kliche e integrada por Susana Vázquez, Perla Aguerre y Raúl Sola. El elenco se presentará con la obra *El segundo hombre*, del autor norteamericano Samuel Nathaniel Behrman, y el responsable de la dirección y puesta en escena será el actor y director argentino Salo Vasochi. La escenografía es de Clem Kenediz. Hace ya varios años que Walter Kliche no actúa en Montevideo (su último trabajo fue en Teatro Circular), pero en cambio ha desempeñado una intensa labor en Buenos Aires, no solo en teatro (*Delito en la isla de las cabras*, *La pulga en la oreja*, *Santa Juana*) sino también en cine y televisión.

En cuanto al autor, Samuel Nathaniel Behrman, nació en Worcester, Massachussetts, Estados Unidos, el 9 de junio de 1893. Estudió en la universidades de Clark, Harvard (donde asistió al Taller de Teatro) y Columbia. Fue crítico literario del *New Republic* y del *New York Times*, pero pronto decidió que su verdadera vocación era el teatro. Debió sin embargo escribir varias comedias intrascendentes, en colaboración con mediocres profesionales, antes de llegar trabajosamente a la obra (precisamente *The Second Man* o sea *El segundo hombre*) que habría de llevarlo en 1927 a la notoriedad. La pieza ha sido calificada (por el crítico John Gassner) como *"una brillante comedia de costumbres referente a la historia de una muchacha que se apasiona por un novelista cínico"*. Según el crítico italiano Ernesto Laura, el teatro de Behrman es *"vivaz, atento al juego psicológico de los personajes de la moderna burguesía"* y aparece como *"dotado de un eficaz estructura escénica y de un diálogo brillante"*.

Posteriormente a ese éxito inicial (*The Second Man*) (fue estrenado en el Theatre Guild), Behrman escribió y estrenó *Serena Blandish* (en 1929, pieza basada en una novela de Enid Bagnold), *Meteor* (1929), *Brief Moment* (1931) y sobre todo *Biography* (1932), considerada no solo como el mayor de sus éxitos sino también como la más representativa de sus obras. *Biografía* fue estrenada, como la mayor parte de sus piezas, en el Theatre Guild de Nueva

York, bajo la dirección de Philip Moeller y estuvo durante ocho meses en cartel. El crítico Brooks Atkinson ha escrito que:

"desde que El segundo hombre *fue estrenada en 1927 por el Theatre Guild, S. N. Behrman ha sido considerado como el más ágil comediógrafo de los Estados Unidos. Sus personajes tiene un aire mundano; sus diálogos poseen un ligero toque de humor; sus tramas son por lo general insustanciales. Si Behrman no estuviera realmente interesado en temas serios como la política, la ética y las corrientes del pensamiento, sus piezas podrían ser desechadas como meras comedias de salón. Con una actitud singularmente escrupulosa, Behrman enfrenta imparcialmente a reaccionarios con radicales, y rara vez toma partido en semejantes conflictos. Aunque es evidente que se divierte con la pompa ajena, sabe respetar los puntos de vista en cualquier discusión inteligente"*.

Algunos críticos han opinado que *"no se trata de un dramaturgo profundo ni removedor, pero sí de un creador de personajes bien dibujados, de escenas animadas, de diálogos ingeniosos y llenos de vida"*.

Otros títulos de Behrman son: *Rain from Heaven* (1934), *End of Summer* (1936), *Wine of Choice* (1938), *No Time for Comedy* (1939, gran éxito de público y de crítica), *The Talley Method* (1940), etc. Berhman ha sido asimismo elogiado como libretista cinematográfico no solo en carácter de adaptador de sus propias obras, sino también como adaptador de obras ajenas y como autor de libretos originales. En ese sentido, su mayor renombre proviene de haber colaborado en los libretos de los más conocidos filmes de Greta Garbo (especialmente en *Reina Cristina*, 1934, dirigida por Ruben Mamoulian). Sus últimos trabajo como libretista fueron menos importantes: *El pirata*, sobre una comedia propia, dirigida en 1948 por Vincente Minelli, y *Quo Vadis*, sobre la novela de Sienkiewicz, dirigida en el mismo año por Mervyn Le Roy.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de febrero de 1965: 8).

Incomunicados pero frívolos

Frente a este estreno veraniego, es difícil sobreponerse a una doble perplejidad. La primera tiene que ver con el pasado: es bastante incomprensible que *El segundo hombre* haya sido en 1927 no solo un resonante éxito de crítica y de público, sino también el trampolín que sirvió para lanzar a la notoriedad a un autor como Samuel N. Behrman, alguien que hasta ese momento solo había escrito varias comedias intrascendentes (en colaboración con mediocres profesionales del encargo estrictamente comercial) y que algunos años después hiciera mejores méritos con *Biografías* (1932) y los libretos que redactó para varios filmes de Greta Garbo. La segunda tiene que ver con el presente: más incomprensible resulta que, 38 años después de aquel estreno, un elenco rioplatense elija una pieza tan estirada, insulsa, monótona y falsamente trascendente como *El segundo hombre*.

La pieza de Behrman tiene las desventajas y las limitaciones de todo producto híbrido. En esa historia de un escritor mediocre y cínico (Walter Kliche), asediado por los seductores abrazos de una jovencita (Perla Aguerre), los suculentos cheques de una mujer madura (Susana Vázquez) y el celoso revólver de un químico despechado (Raúl Sola), Behrman se muestra peligrosamente indeciso entre la frivolidad y la trascendencia. El resultado es que, como imitación del teatro de *boulevard*, la pieza se queda corta en humor, en ingenio y aun en la mera habilidad formal; como presunta trascendencia, su insistente metáfora sobre el *"segundo hombre"* (basada en una cita de Lord Leighton: *"Porque al lado o, mejor dicho, detrás de tanta emoción placentera, siempre llevo dentro de mí, a ese extraño segundo hombre, sereno, crítico, observador, inconmovible, hastiado, odioso")* es de una chatura irremediable. Esa doble finalidad incumplida provoca en la pieza un desajuste demasiado evidente. El diálogo tiene algunos destellitos que introducen en la indigente trama algo parecido al humor, pero la repetición de situaciones y el escaso interés del conflicto son tan apabullantes que tales destellos quedan como señales perdidas, o por lo menos desperdiciadas. Este flojo precursor de la incomunicación (entre Behrman y Bergman la diferencia es algo más que una letra) apela a la intermitencia como recurso teatral. A lo largo de dos largos actos y cuadros varios, a cada uno de los otros tres. Cuando la margarita queda al fin deshojada, la atención del espectador ya es irrecuperable. Frases y comentarios como *"eres una chiquilina"*, *"está perdidamente enamorado"*, *"soy interesado pero honesto"*, etc. surgen y resurgen en el diálogo con una pertinencia francamente somnífera. A *El segundo hombre* solo le queda el mérito de haber sido el primer título que numeró al Hombre; pero, aun en ese terreno de lo simplemente ordinal, siguen siendo preferibles el tercero (de Greene) o el décimo de Chayevsky.

Sobre la base de un texto tan desvalido, no sería justo cargar demasiado las tintas sobre los diversos rubros del espectáculo. Poco es lo que el director podía hacer para vitalizar una trama que desde su origen venía condenada a la desgana y a la monotonía. Ese constante entrar y salir de los intérpretes (el timbre de la puerta de calle fue la *vedette* de la función) está presumiblemente dado en el texto de Behrman y para modificarlo habría que cambiar totalmente la pieza. Para aquilatar verdaderamente los méritos y deméritos del director Salo Vasochi, habría que verlo en un enfrentamiento con otro texto más estimulante, menos frustráneo. Por ahora, su ficha queda en blanco. El trabajo de los cuatro intérpretes estuvo en un nivel mediano, sin notables despliegues ni fallas demasiado notorias. Los mejores me parecieron Susana Vázquez y Raúl Sola (la escenita del segundo acto en que ambos analizan junto al piano sus respectivas peripecias amatorias, fue sin duda el momento más ajustado de la noche, el único en que la insustancialidad verbal de Behrman pareció ascender al nivel de un legítimo diálogo teatral). Perla Aguerre, tal vez debido al excesivo afán de mostrar la transformación

de la admirativa e ingenua Mónia Grey, en el primer acto sobreactuó el personaje, pero luego fue asentando su labor, que en los tramos finales fue mucho más convincente. En cuanto a Walter Kliche, se desempeñó en general con autoridad y con soltura, pero a veces dio la sensación de estar excesivamente pendiente de su buena estampa; en algunas escenas, además, exageró la trivialidad del protagonista. La agresiva escenografía de Clem Kenediz tuvo el contraproducente (y quizás no buscado) efecto, de poner en absoluta evidencia la opaca índole de la comedia de Behrman.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de febrero de 1965: 18).

Fernando Debesa o lo histórico como mejor reflejo de lo actual

De paso para Londres, donde desempeña el cargo de Agregado Cultural en la Embajada de Chile, estuvo algunas horas en Montevideo el dramaturgo Fernando Debesa, autor de *Mama Rosa* (que en 1957 obtuviera el Premio Municipal de Teatro y el Premio de la Universidad de Chile) y otras piezas de sostenido éxito popular.

Fernando Debesa nació en Santiago, en 1921. Tiene el título de arquitecto, pero confiesa haber ganado más dinero con sus actividades teatrales (ha sido actor, director, escenógrafo, traspunte, vestuarista y finalmente autor) que como arquitecto. En realidad, el prestigio de Debesa en los medios teatrales chilenos estuvo largamente sostenido por su actividad como escenógrafo (sus decorados y vestuario para *La Anunciación a María*, de Claudel, obtuvieron el Premio Capoulicán). Su iniciación como autor se debió principalmente a un problema de estados de ánimo. Debesa relata con humor que, como escenógrafo, debía ocuparse de tragedias cuando se sentía optimista, y en cambio, cuando atravesaba por periodos de gran depresión, debía imaginar decorados para piezas divertidas. Entonces resolvió, como único medio de que su actividad teatral reflejara sus estados de ánimo, dedicarse a escribir sus propias obras. Así nació *Mama Rosa* en 1957 y la obra obtuvo un gran éxito de público y de crítica. Luego escribió *El árbol Pepe* (solo se ha dado en España, ya que en Chile no ha podido hallarse el actor adolescente que represente adecuadamente el papel protagónico: un muchachito de catorce años, enfermo y postrado pero con gran poder imaginativo, ya que mentalmente convierte a la cama en un barco y a las sábanas en velas) y una pieza histórica, *Bernardo O'Higgins*, escrita en 1961. *"En esa obra —dice Debesa—, quise demostrar cómo un gran héroe puede ser también un gran fracasado. La pieza se divide en tres partes, que corresponden a otros tantos fracasos en la vida de O'Higgins"*. Ha escrito además varias piezas en un acto (*Primera persona singular*, *El enemigo de los perros*, *El guardapelo*) y tiene casi terminada una pieza sobre la figura del padre Luis de Valdivia, que tal vez lleve por título *La batalla inconclusa*.

¿Prefiere el tema histórico o la ubicación contemporánea? *"Lo contemporáneo, por supuesto. Lo histórico solo me interesa como espejo de lo actual. Pongamos el caso del* Padre Valdivia. *Este personaje, que había bregado ante el Rey de España para que los indios recibieran en Chile un mejor trato de los españoles, es finalmente nombrado como Visitador Real, con plenos poderes para solucionar esa situación. Fíjese que es la situación del teórico, que se ve enfrentado a la realidad. ¿No ve usted cierta relación con el caso de la Democracia Cristiana? El personaje Valdivia me permite hacer constantes alusiones al Chile actual"*.

Debesa, que políticamente está vinculado a la Democracia Cristiana, destaca que el actual gobierno de Frei ha seguido una norma que ya es tradicional en los chilenos: la utilización en cargos diplomáticos de los artistas y escritores:

"Fíjese que el poeta Humberto Díaz Casanueva ha sido designado Embajador en Argelia; el pintor Nemesio Antúnez, agregado cultural en los Estados Unidos; el poeta Julio Barrenechea, Embajador en la India; el poeta Miguel Arteche, agregado cultural en España; el poeta Enrique Gómez Correa, agregado cultural en la Argentina; el escritor Enrique Araya Gómez, cónsul en Bilbao".

El Uruguay, en distintas épocas, ha sido directo beneficiario de esa actitud: el crítico Ricardo Latcham (recientemente fallecido en La Habana) fue durante varios años Embajador de Chile en el Uruguay, y actualmente la narradora Marta Brunet es Agregada Cultural.

"Creo que mi estadía en Inglaterra representa para mí la posibilidad de un trabajo apasionante. Pienso vincularme con las Universidades y propiciar al difusión, no solo de la literatura y el teatro chilenos, sino de toda América Latina. Y además creo que podré escribir en mejores condiciones que nunca: siempre que me alejo de Chile, esa lejanía sirve para aclararme las ideas. Se purifican los recuerdos, y solo va quedando lo importante".

¿Qué relación encuentra entre el teatro y su profesión de arquitecto? *"Mire, en Chile pasa algo curioso. Entre los arquitectos han surgido creadores para todos los géneros: el compositor Juan Orrego Salas, los pintores Nemesio Antúnez, Ernesto Barreda y Pablo Burchardt. Los arquitectos chilenos sirven para todo: y diría que se le puede encargar cualquier cosa, menos la construcción de una casa"*.

¿Teatro chileno? *"Tal vez no sea adecuado hablar de ascenso ni de descenso. Más bien me parece que esta es una etapa de madurez. La mayor parte de los autores son jóvenes: Alejandro Sievenking («dentro de algunos años dará mejor su medida de creador»), Sergio Vodanovic («está en un instante de transición»), Isidora Aguirre, Raúl Ruiz y sobre todo Jorge Díaz (por supuesto arquitecto; autor de* El lugar donde mueren los mamíferos*, una obra que tiene puntos de contactos con Ionesco)"*.

Debesa entiende que el teatro chileno actual no ha producido aún una obra mayor, pero está seguro de que la producirá, ya que cumple ese

requisito indispensable para la existencia de un teatro nacional: está sostenido por la presencia del autor nacional.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de febrero de 1965: 7).

Comedia Nacional 1965: razones de un repertorio explicadas por Ruben Yáñez

Con este reportaje a Ruben Yáñez, director estable de la Comedia Nacional, *La Mañana* inicia una serie de notas sobre el repertorio a cumplir por los distintos elencos, tanto profesionales como independientes, durante la temporada 1965.

La Comedia Nacional es uno de los pocos elencos montevideanos que ya ha dado a publicidad sus planes de trabajo para este año. La programación ha sido agrupada en dos etapas, separadas entre sí por la actuación (durante los meses de julio y aogsto) de varios elencos extranjeros. En la primera figuran los siguientes títulos: *Las Medero*, del autor nacional Ruben Deugenio; *Un hombre para todas las estaciones* o *Un hombre cabal*, de Roberto Bolt; *Una noche tormentosa*, de Ion Luca Caragiale. En la segunda. *El poeta y sus sueños*, de Eugéne O'Neill; *La escuela del escándalo*, que será dirigida por Eduardo Schinca, lo más probable es que las otras piezas suban a escena bajo la responsabilidad de Ruben Yáñez. *"Después de todo* —dice este— *dirigir teatro es la más agradable de las varias tareas que corresponden al director estable"*.

No siempre el espectador llega a enterarse de las razones que en definitiva llevan a un elenco a elegir un determinado repertorio. Esa modesta incógnita es la que *La Mañana* se propuso despejar en una entrevista a Yáñez, cuya doble vinculación con el elenco y con la Comisión de Teatros Municipales lo convertía *a priori* en el hombre más adecuado para este tipo de indagación profesional.

La primera pregunta tiende a aclarar cómo se llega, en la Comedia Nacional, a la elección del repertorio.

"En realidad, la Comisión de Teatros Municipales es la que aprueba el repertorio, pero en la confección del mismo he trabajado con el presidente de la Comisión, Justino Zavala Muniz. Leímos aproximadamente sesenta piezas antes de hacer la selección definitiva. Tratamos de formar un repertorio lo más atractivo posible, en un momento como este en el que no es fácil atraer la gente al teatro. Es cierto que el público es atraído por la calidad (la prueba es el éxito de Noche de reyes *y de* Galileo Galilei*) pero además viene a escuchar textos con los cuales pueda dialogar con comodidad. Creo que hemos compaginado un repertorio adecuado a Montevideo 1965, y eso puede ser importante porque el teatro hay que hacerlo con el público en la platea"*.

¿Por qué razón se eligió la pieza de Deugenio para representar al autor nacional?

"Muchas obras nacionales llegaron a nuestra mesa de trabajo. Había por lo menos cuatro o cinco que podían ocupar perfectamente un lugar en la programación de la Comedia. Las Medero*, que se basa en un cuento ("Una virgen", del volumen* Tierra y tiempo*) de Juan José Morosoli, además de las calidades que Deugenio pueda haber aportado como autor (evidentemente, es un muchacho que está trabajando bien), ofrece la posibilidad de rendir un homenaje legítimo a la figura de Morosoli, y también de que sus personajes aparezcan sobre un escenario. Creo además que Deugenio hace una trasposición muy fiel y a la vez enriquecida (hay que tener en cuenta que el relato original es muy escueto). Incluso ofrece ventajas en un aspecto que podríamos llamar administrativo de lo teatral, porque es muy difícil encontrar piezas con tantos personajes femeninos (*Las Madero *es una suerte de* Bernarda Alba *del teatro nacional). Esto le ofrece a la Comedia la posibilidad de poner todo el elenco femenino sobre el escenario y hacerlo trabajar en forma conjunta"*.

En cuanto a la obra de Bolt, recuerda Yáñez que ya hace varios años que él la propuso a la Comedia. Cree que para la definitiva elección de la pieza, fue muy importante haber visto en París la versión de Jean Vilar en ocasión del viaje de la Comedia al Teatro de las Naciones:

"Allí pudimos comprobar que era un texto que funcionaba maravillosamente. Muy directo, a pesar de estar tratando nada menos que el conflicto entre Enrique VIII y Tomás Moro. Sería un poco la contrafigura del Galileo, incluso desde el punto de vista moral. Tomás Moro ofrece la imagen tradicional de lo que es un espíritu ético. En ese sentido, piensa Zavala Muniz que es un modo de que la Comedia vaya mostrando los aspectos de la conducta humana en las grandes figuras de la historia. Además, la obra ofrece posibilidades formidables desde el punto de vista de la puesta en escena. Es una obra magnífica de ver, debido sobre todo a la inventiva de Bolt".

Sobre *Una noche tormentosa*, del rumano Caragiale (el público montevideano conoce ya *Una carta perdida*), opina Yáñez que brinda al elenco la ocasión de un trabajo que puede ser comparable a *La casamentera*:

"Es un texto liviano, fresco, aunque por supuesto tiene una serie de elementos satíricos respecto de lo que era en época de Caragiale la política nacional rumana. Es una sátira que va a hacer mucha gracia en nuestro medio, porque no deja de tener cierto parecido con nuestros aconteceres. Es, probablemente, si se la compara con Una carta perdida*, una obra menor, pero no deja de ser un texto que puede estar en el repertorio de cualquier teatro montevideano, y por supuesto en el de la Comedia Nacional. Caragiale es algo así como el Florencio Sánchez del teatro rumano, de modo que con este espectáculo estaríamos poniéndonos en contacto con una gran figura del teatro centroeuropeo"*.

¿O'Neill? *"La Comedia Nacional ya ha hecho varias obras de este autor, pero* El poeta y sus sueños*, en particular, ofrece estupendas posibilidades para los intérpretes. No solo es un gran texto sino que además permite que determinados elementos del elenco puedan llegar a realizar trabajos de culminación. También eso lleva gente al teatro"*.

Sheridan, con *La escuela del escándalo*, cumple la misión del clásico que en la Comedia tiene que haberlo por razones de estilo:

"Cuando la Comedia sale al exterior —agrega Yáñez— *se la reconoce como un elenco de estilo afiatado a los clásicos. Además, no hay que olvidar que la Comedia es, dentro de su medida, una escuela de teatro; es decir, hay todo un teatro que no es el oficial que puede ir a atestiguar (en la medida que esto salga bien, como lo espero) cómo funciona un equipo con un texto clásico. Además, no insistiríamos con autores ya muy frecuentados por la Comedia (Shakespeare, Molière, Lope) e incorporaríamos un autor al que podríamos llamar un* clásico nuevo*".*

¿El hijo del Polichinela?

"Lo interesante de esta obra es que de Filippo trae a Polichinela a la sociedad contemporánea. Ese personaje de la commedia dell'arte, acostumbrada a ser un criado, un servil, tiene un hijo que no va a seguir esa línea de servilismo poético. En la pieza están representadas todas las fuerzas de la sociedad contemporánea, y pienso que eso puede ser de un gran interés, a pesar de las previsibles dificultades que tiene el planteo de de Filippo, que es un gran hombre de teatro y las sabe todas. Creo que, aun estéticamente, de Filippo da un paso importante con esta pieza. No es ya la pieza napolitana, ese teatro dialectal, no solo de lenguaje sino de mentalidad y de estética. Es un de Filippo universal, ya que toma las grandes fuerzas de la sociedad contemporánea y las pone sobre el escenario alrededor de la figura de Polichinela, que incluso viste como su antepasado de la commedia dell'arte, pero se mueve entre otros personajes que visten como nosotros. Formalmente hay una serie de hallazgos, que seguramente de Filippo va a desarrollar en lo que siga escribiendo. También la música juega de una manera muy particular, ya que hay momentos casi bailados o por lo menos mímicamente ritmados. O sea que la vanguardia no está en este momento reducida a la Escuela de París o a los iracundos, sino que autores que no ubicaríamos como vanguardistas están sin embargo haciendo vanguardismo. Incluso un continuador de Brecht (a Brecht lo considero la vanguardia de las vangaurdias) como Robert Bolt, también hace vanguardia. De modo que con este repertorio, la Comedia estaría moviéndose desde la clasicidad hasta formas contemporáneas, hasta resortes recientemente hallados en materia de teatro".

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de febrero de 1965: 8).

Match, de Fermaud, en el Palacio Salvo

Para esta noche se anuncia el estreno, en el Teatro Palacio Salvo, de una comedia de Michel Fermaud, *Match*, que será dirigida por Sergio Otermin e interpretada por Ana María Caso y Eduardo Freda, con escenografía de Humberto Tomeo, luces de Julio Mato y música de Enrique Bergeret.

Es poco lo que se sabe de Fermaud en Montevideo. Incluso la revista *Paris Theatre*, que publicó el texto de la obra, no es demasiado explícita en cuanto a los antecedentes del dramaturgo. Al parecer, Fermaud se inició

como director antes de decidirse a escribir para la escena. Actualmente, *Match* tiene gran éxito en París, donde es interpretada por Claude Brasseur (hijo de Pierre Brasseur) y Christine Minezzoli.

La trama es bastante simple, y el director Otermin la ha sintetizado así:

"Es un jugador de fútbol que rapta a la mujer, porque ella se va a casar en segundas nupcias. Precisamente el día de la boda, la secuestra y la introduce en su apartamento, para tratar de reconquistarla, y no se da cuenta de que es la mujer la que ha tramado la segunda boda nada más que para el hombre sienta celos y la rapte y vuelva con ella".

La obra está dividida en dos tiempos y apela frecuentemente al *racconto*. Otermin confiesa haber abreviado y aligerado el texto, además de haber cambiado el orden de algunas escenas y de haber:

"lanzado la pieza en un ritmo de cien quilómetros por hora. La obra originalmente no incluía canciones, pero Otermin compuso una letra a la que Almada le agregó música. Ambos están muy conformes con la canción, y Almada confía en que «se transforme en el éxito del carnaval 1965»".

Eduardo Freda (que eligió la pieza) y Ana María Casó, son conocidas figuras del teatro y la televisión. El primero actuó en *Las ranas*, *El rehén*, *Los dueños de las llaves*, etc. Ana María Casó intervino en *USA*, *Pensión familiar*, *A pico seco*, etc. En cuanto a Sergio Otermin, su itinerario teatral incluye un título como autor (*Ruina en la Casa Ocampo*, segundo premio de las Jornadas de Teatro Nacional en 1958), varios trabajos como intérprete y como director, rubro este último al que se ha dedicado con preferencia en los últimos tiempos. Vale la pena mencionar su labor directriz en *Auto de la compadecida* y *San Antonio y la alcancía*, de [Ariano] Suassuna; *Los papeles de Aspern*, de Henry James (dirección compartida con Gustavo A. Ruegger); y *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt. En el presente prepara otro espectáculo con el elenco de La Máscara.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de marzo de 1965: 8).

Te hablo de Jerusalén, de Wesker en el Circular

Teatro Circular estrena esta noche, en su sala de la calle Rondeau, una pieza del autor británico Arnold Wesker, *Te hablo de Jerusalén*, bajo la dirección de Mario Morgan y con la actuación de Blanca Burgueño, Glora Levi, Walter Reyno, Julio Calcagno, Eugenio Troullier, Mabel Bruzzone, Carlos Olivera, Gonzalo Real de Azúa, Mari Ferrando, Homero Naranjo, Alexis Castillo y Bian O'Neill. La traducción es de Raúl Boero; la escenografía y la ambientación son de Osvaldo Reyno; la iluminación de J. Mattoni; los sonidos, de Carlos Píriz.

Arnold Wesker nació en 1932, en Hackney, un barrio del East End londinense, en el seno de una familia judía: la madre nació en Hungría y el padre es de origen ruso. Wesker es un autodidacto. Solo recibió instrucción

primaria y más tarde siguió cursos comerciales. Después de cumplir el servicio militar, ejerció innumerables oficios: fue pinche de cocina (*The Kitchen* es el título de una de sus obras más conocidas) y pastelero, carpintero y obrero agrícola, *chef* de un restorán parisién y empleado de librería. También estudió técnica cinematográfica en una escuela londinense. Formado en una familia y un ambiente proletarios, Wesker se considera a sí mismo un hombre de izquierda, aunque su socialismo tiene más afinidad con William Morris que con Carlos Marx; como señala uno de sus críticos, *"es más emocional que intelectual, de miras mucho más elevadas que las meramente económicas"*. Tiene graves reproches contra el laborismo inglés que, según él, solo ha atendido al aspecto material del proletariado, y en cambio no se ha preocupado por mejorar su nivel artístico y moral. Según informa Peter Lewis, ahora Wesker *"se ha lanzado a una campaña para convencer a los sindicatos de que es necesario patrocinar las actividades artísticas de sus afiliados"*. Actualmente, ha fundado un movimiento, el *Centre 42*, que en realidad es un enorme depósito que funcionará exclusivamente para actividades culturales. *"La finalidad es atraer a la gente que no va a teatros ni a conciertos, romper la barrera que existe entre el artista y su público y destruir lo que Wesker llama* «la mística y el estiramiento asociados con las artes»".

Wesker trabajaba como ayudante de un pastelero, cuando asistió en Londres a una representación de *Recordando con ira*, de John Osborne, y en ese instante decidió que se consagraría al teatro. A partir de entonces fue llevado a escena episodios que él había vivo o visto vivir. *The Kitchen* (*La cocina*) muestra precisamente la entraña de un gran restorán, un medio particularmente conocido por el autor. Pero el conjunto de obras que le deparó el mayor apoyo público, y el entusiasta elogio de la crítica, es el reunido bajo la denominación *The Wesker Trilogy* y que en realidad está compuesto por tres piezas: *Chicken Soup with Barley* (*Caldo de gallina con cebada*), *Roots* (*Raíces*, representada en Montevideo por Club de Teatro en 1961, bajo la dirección de Roberto Fontana) y *I'm Talking about Jerusalem* (*Te hablo de Jerusalén*), que esta noche será estrenada por el Circular. Además de una comedia musical y de un guión cinematográfico (*That Summer Night*), Wesker estrenó en 1962 *Chips with Everything* (*Papas fritas a voluntad*; hay traducción española de F. M. Lorda Aláiz, en el n.º 55 de la revista madrileña *Primer Acto*). Todas sus obras han sido estrenadas por la English Stage Company, en el Royal Court Theatre, de Londres, bajo la dirección de John Dexter.

"Mis personajes —ha escrito Wesker— *no son caricaturas, sino verdaderos aunque ficticios, seres humanos. Y aunque la imagen que he trazado de ellos es áspera, no me la ha dictado, ni muchísimo menos, la repugnancia […] Yo estoy al lado de estas gentes; lo que pasa es que me siento enojado con ellas y conmigo mismo"*.

Esta actitud es en realidad la que domina en toda la trilogía. Las tres obras son independientes, pero están ligadas por la presencia de la familia

Kahn. El tema de *Chicken Soup with Barley*, que inicia la trilogía, pormenoriza en cierto modo el conflicto entre las convicciones políticas de izquierda, enfrentando el desánimo de Ronnie, joven intelectual socialista, con el pertinaz impulso progresista de Sarah, su madre, que en el último acto resume no solo su actitud sino posiblemente la de la mayor parte de los nuevos escritores ingleses, con las palabras que repite gritando: *"Si nada te importa, morirás"*. *Raíces* ya es suficientemente montevideano. En cuanto a *Te hablo de Jerusalén*, el crítico español Lorda Aláiz especifica de este modo su sentido:

"La Jerusalén del título es sinónimo de socialismo. La pieza versa sobre el intento de aplicar los principios más quintaesenciados del socialismo y el fracaso de dicho intento, determinado, no por defecto de tales principios, sino por las circunstancias hostiles que implica una sociedad estructurada desde hace siglos con arreglo a normas de desigualdad, privilegio y olvido del prójimo y al concepto de la propiedad privada revestida de carácter sacrosanto".

En la otra reaparecen algunos de los personajes de las dos anteriores. Por supuesto, el centro es siempre la familia. Kahn, novena hija de Sarah y hermana de Ronnie, se traslada con su marido Dave de Londres a un solitario paraje cercano a Norfolk, a fin de construir (en el mejor estilo de William Morris) un conglomerado social y familiar sobre la base del trabajo manual. (Dave quiere hacer muebles de artesano). Pero la pareja de visionarios se enfrenta a la incomprensión de los lugareños, a la hostilidad de algunos parientes, al cinismo de los antiguos amigos, e incluso al estragado gusto del consumidor, que escoge la producción en serio en vez del toque personal de quien hace un objeto con sus manos. Como Brecht, pero por otros medios, Wesker trata de inquietar a su público, de hacerlo pensar, de sacudirlo. En un *Incontro con Arnold Wesker*, publicado en la revista italiana *Sipario*, dice el periodista Luciano Codignola: *"Nunca he encontrado alguien que crea tanto en la cultura como Wesker. Para él, la cultura es un germen benigno, una bacteria benéfica que basta difundir circularmente para que se propague sin problema, con excelentes efectos sobre el cuerpo social"*. Una buena porción de tales bacterias serán propagandas esta noche en el Circular. El que surtan efecto sobre el cuerpo social (ojalá), ese es otro problema.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de marzo de 1965: 9).

El *Boulevard* llega a la plaza

Toda gran ciudad tiene un teatro para consumo de turistas, es decir, para aquellos espectadores que acaso en su tierra natal nunca se preocupan por adquirir una platea, pero que, en tierra extraña, se sienten poco menos que obligados a cumplir una gira cultural que también incluye el casino y un par de *boites*. Para ese tipo de turistas, que durante tantos años fueron atendidos en Buenos Aires por las salas de la calle Corrientes, no hay por

lo común en Montevideo un espectáculo adecuado. O no lo había hasta el jueves, ya que *Match* vino en cierto modo a llenar esa cuota.

Espero que no se atribuya a esta comprobación un sentido peyorativo. Si París, Nueva York, Londres, y virtualmente todos los grandes mercados del teatro tienen su teatro de bulevar o el respectivo equivalente nacional, no nos vamos a escandalizar ahora porque Montevideo aspire tímidamente a poner sobre tablas su dosis de frivolidad taquillera. Ahora, eso sí, conviene deslindar las zonas, no sea que algún ingenuo vaya a creer que esta poquita cosa de Michel Fermaud sea una comedia con toda la barba.

Match fue (y tengo entendido que aún sigue siendo) un gran éxito de público en París, pero a diferencia de lo que acontece en otras grandes capitales europeas, el buen suceso que asegura al teatro frívolo la ininterrumpida población flotante de París, no es, como alguien pudiera imaginar, el exacto equivalente de un apoyo *popular*, ya que solo una gran laxitud intelectiva puede creer que los turistas son obligatoriamente pueblo. Hace algunos años vi en París una comedia de Marcel Achard, *Patate*, que estaba nada menos que en su cuarta temporada, y creo que nunca una pieza cómica me dejó tan deprimido.

No es ese exactamente el caso de *Match*, que incluye alguna situación de cierta gracia y más de un chiste de buen cuño. Pero si alguien definió, como pertenecientes al bulevar, *"todos los que solo pretenden agradar, sin preocuparse de elegir los medios"*, pocas veces esa definición habrá ensamblado mejor que con la pieza de Fermaud. La anécdota es tan chiquita que, más que a una comedia, podría corresponder a un *sketch*. Andrés Bastián es un célebre golero, divorciado para más datos, que al enterarse de que su exmujer, María Teresa, va a casarse con un rico cincuentón, la rapta y la encierra bajo llave en su apartamento con el propósito de que vuelva con él. Pero, aunque el deportista no llega a enterarse de la verdad, la segunda boda era solo una ficción inventada por María Teresa para reconquistar a su golero. Sobre este esquema transcurren dos actos de monocorde conflicto y reiteradas situaciones, con un diálogo que incluye chistes propios y algunos otros casi milenarios.

Por ejemplo: durante una fiesta, el guardameta entra al baño y allí encuentra a una apetitosa muchacha enjabonándose en la bañera; ella le pregunta qué es lo que más quiere, y él responde: un Cadillac. (En la versión montevideana de los años treinta, el Cadillac era todavía una bicicleta, pero hay que tener en cuenta las tres décadas de progreso). La verdad es que ni el diálogo ni la trama esplenden en cuanto a inventivo humor y originalidad.

Tanto el director Sergio Otermin, como los intérpretes Ana María Casó y Eduardo Freda, tienen buenos antecedentes teatrales en nuestro medio. Pero pongámonos de acuerdo: *teatrales*. El hecho de que los tres se hayan embarcado en esta empresa rigurosamente extrateatral, quizá sea un síntoma de la peligrosa desorientación que aflige a nuestros conjuntos

y a cada uno de sus integrantes que, en medio de su fatiga, sus sinsabores y sus *tapes*, ya no saben a qué medio apelar para reconquistar a un público en pavorosa retirada.

El espectacular está bien montado (quizá la escenografía de Humberto Tomeo, con sus triquiñuelas paródicas y sus utensilios meramente dibujados, constituya el aporte más creador) y es evidente que Sergio Otermin consiguió el único y vertiginoso ritmo que podía salvar algo de esta alargada broma conyugal. Además marcó adecuadamente la labor de los dos intérpretes, que se rompen todos por convertir la desganada pieza en una diversión, y justo es reconocer que en algunos pasajes lo consiguen. De modo que no hay grandes reproches que hacer al espectáculo en sus diversas zonas; por el contrario, creo que está por encima de la corrección a que el texto se hace acreedor y, salvo en contadas ocasiones, la puesta consigue soslayar una permanente tentación de grosería que está siempre implícita en las intenciones de Fermaud. La interrogante de cajón es si vale la pena malgastar tanta energía y tantas horas de trabajo en un pretexto tan nimio. Si no es razonable escandalizarse porque Montevideo aspire a tener su teatro de bulevar, tal vez haya sin embargo que alarmarse si gente que hasta ahora había venido haciendo teatro en serio, se pasa repentinamente (por desencanto, fatiga, descreimiento o lo que sea) al área frívola. Si el propósito (inobjetable) es que el público ría, es probable que en el repertorio universal sea posible hallar unos cuatro o cinco mil autores de un nivel artístico y un humor verbal, irrefutablemente superiores a los del módico Fermaud.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de marzo de 1965: 17).

Condición humana versus doctrina

"Una cosa es segura —ha dicho Arnold Wesker— *yo no hago distinción alguna entre vida y política"*. Cualquiera de sus obras y en especial la ya célebre trilogía (*Chicken Soup with Barley*, *Caldo de gallina con cebada*; *Roots*, *Raíces*; *I'm Talking about Jerusalem*, *Te hablo de Jerusalén*) servirían para apuntalar semejante declaración. A su vez, esta puede ser útil para explicar cierto rechazo que los ideólogos, o los críticos con militancia partidaria, sienten a veces, frente a los planteos, por cierto más intuitivos que científicos, que Wesker suele implícitamente hacer en cada una de sus piezas. En general, tales ideólogos, a diferencia del autor de *Roots* y debido tal vez a cierta deformación profesional, *hacen distinción* entre la política y la vida; no siempre lo reconocen, pero la hacen. Por eso las teorías políticas son siempre tan tersas, y en cambio la vida es tan impura; por eso las ideologías son tan infalibles y la existencia en cambio tan fallida.

Wesker no es un teorizador ni un ensayista. Se considera a sí mismo un socialista, pero es sobre todo un hombre de teatro. Es probablemente esa doble condición la que le ha permitido vislumbrar una doble dimensión de

sus preocupaciones. Por un lado el socialismo, como teoría, es una sólida y coherente doctrina; por otro, como práctica, es todavía un hecho conflictual. En tanto que hombre de teatro, Wesker se ha detenido especialmente en los conflictos, y no se ha preocupado demasiado de que sus personajes sigan fría y exactamente las prescripciones de los manuales ideológicos. Tampoco la realidad viene en capítulos perfectamente organizados, ni trae definiciones en bastardilla. Por eso, aunque las criaturas de Wesker estén constantemente haciendo referencia a planteos o mensajes o postulados o emblemas políticos, nunca sus parlamentos suenan como algo panfletario. En vez de poner su teatro al monocorde servicio de una doctrina, Wesker coteja esa doctrina (en la que él personalmente cree) con las flaquezas y contradicciones inherentes a la condición humana. Curiosamente, en las obras de Wesker no hay infidelidades amorosas, pero en realidad tiene lugar en ellas otra suerte de triángulo, ya no amoroso sino social: el individuo cree en una doctrina, pero esta lo engaña con la realidad. La trilogía es, en cierto modo, el celoso testimonio que el individuo Arnold Wesker proporciona sobre semejantes infidelidades.

Si a alguien le faltara una prueba acerca de la intuición dramática de este autodictado, le aconsejo que lea uno de sus textos antes de verlo representado. Constituye un síntoma nada despreciable, la comprobación de cuanto mejor impresiona, en el caso de Wesker, el teatro visto y escuchado que el simplemente leído. Por debajo de los diálogos, en apariencia intrascendentes, fluye una corriente de vida que los jerarquiza y los dignifica. No se sabe bien cómo, pero lo cierto es que Wesker le hace entender (y sentir) al espectador que las sencillas, a veces vulgarísimas palabras de sus personajes, incluyen un calado de antecedentes que les otorga una imprevista hondura. (Un ejemplo: la discusión, en *Te hablo de Jerusalén*, sobre el hecho de que Ronnie se siente a la mesa con el impermeable puesto, le sirve al autor para dar una imagen concentrada de los cuatro personajes participantes y de sus respectivos temperamentos y obstinaciones). También, y esta es una de las virtudes más notorias de la trilogía, cada una de las obras ayuda a las otras dos, ya que el espectador está en condiciones de saber sobre cada personaje mucho más de lo que dice el texto de cada pieza en particular. El público montevideano no conoce aún el primer tramo de la *Wesker Trilogy*, pero en cambio ha visto *Roots* (Raíces) y no deja de ser un factor adicional de interés, el hecho de que en *Te hablo de Jerusalén* pueda al fin reconocer a Ronnie, ese gran ausente de *Raíces* cuyas noticias de segunda mano habían llegado a través de aquel espléndido personaje llamado Beatie.

Te hablo de Jerusalén es sin duda la más débil de las tres piezas. Por un lado carece de la tensión dramática de *Chicken Soup with Barley*; por otro, no tiene una figura tan eficaz, tan hábilmente delineada como al Beate de *Roots*. Es también la que más débil flanco ofrece a sus resentidos detractores, para quienes resulta una facilonga tarea demostrar la ingenuidad de sus

planteos romántico-sociales acerca de un socialismo a lo William Morris (su nombre aparece en la pieza con todas las letras), es decir basado en el sistema de producción artesanal, la aversión a las máquinas, y la preocupación por el factor moral. Pero Ñesker se salva a puro instinto teatral, e inventa efectos, unos puntualmente realistas, otros descaradamente poéticos, para mostrar cómo su pareja de visionarios (Ada y Dave) se enfrenta a la incomprensión de los lugareños, a la hostilidad familiar, al cinismo de los antiguos amigos. Especialmente diestro en los finales de acto, Wesker deja siempre en el aire una proposición optimista. Podrá ser remota, pero el espectador siente que vale la pena creer en ella.

El espectáculo del Circular, que tuvo como base una excelente traducción de Raúl Boero y una ambientación tan decididamente corpórea como exigen las prácticas de Wesker, alcanzó en general un nivel e incluyó algunos trabajos francamente buenos. La puesta en escena de Mario Morgan, que se las arregló bastante bien para seguir los difíciles cambios de paso del texto dramático, tuvo sin embargo un error muy visible, que desarticuló el segundo acto. El personaje de Libby Dobson (el viejo e idealista amigo de Dave, que reaparece convertido en un tipo descreído, parapetado en su cinismo) es en cierto modo un injerto no demasiado feliz, pero hay que reconocer que Wesker le asigna una misión catalizadora. Ni su pasado (que él resume a grandes trazos en un monólogo demasiado extenso) ni sus provocaciones presentes son en definitiva tan importantes como el sedimento que sus palabras dejan en la pareja Dave-Ada, quienes después de escucharlo ya no pueden ser los mismos. Pero su intervención solo resulta creíble si el intérprete asume la actitud sobradora, laxamente despreciativa, del fracasado que mira con irónico desdén las esperanzas ajenas. Wesker, que no abunda en indicaciones, prescribe para Libby una progresiva borrachera, por la mitad de la escena anota para una de sus intervenciones la palabra *wearily*, o sea como cansancio, aburrimiento, y solo al final, cuando Dave lo manda literalmente a la cama, incluye el adjetivo *furious*. Así resulta por lo menos digerible su breve pasaje por la obra. Pero en la versión del Circular, la dirección marca al actor (Eugenio Troullier) desde el comienzo de su intervención, una violencia, primero contenida y luego desatada, que hace al personaje totalmente inverosímil. Prescindiendo incluso de la prescripción alcohólica (no toma lo suficiente como para emborracharse), Troullier dirige a Ada los correspondientes reproches, que al ser dichos sin borrachera y con tremenda violencia, se convierten en el tipo de agravios que nadie (y menos un inglés) dice a la mujer de su amigo, a las pocas horas de haberla conocido. En una ocasión, Troullier dice: *"Soy un cínico"*, pero su actitud, su postura de insoportable tensión, contradice las palabras. Ya no se trata de un cínico, sino de un violento, y en consecuencia la situación se vuelve increíble.

Aparte de ese importante desenfoque, la dirección de Morgan se esmeró en la obtención del doble juego (realismo y poesía) que en Wesker

constituye poco menos que una marca de fábrica. Los intérpretes no siempre le respondieron, pero fue evidente que el director sabía hacia dónde quería ir y en qué ritmo quería hacerlo. Walter Reyno, que no estuvo a la altura de otros trabajos suyos, dio una versión demasiado exterior de Dave Simmonds, ese profeta menor. Solo en la escena primera del tercer acto pareció hallar la verdadera dimensión del personaje. Me gustó más Gloria Levy; su oscura Ada Simmonds pudo ser adscrita a pobreza interpretativa, pero la verdad es que ya desde el texto el personaje viene sin mayor brillo. Ada Simmonds es uno de esos seres opacos que solo se redimen por su tenacidad interior, y Gloria Levy fue particularmente fiel en la ingrata transcripción de ese retrato. Con todo, los mejores trabajos me parecieron los de Mabel Bruzzone (que hizo una solterona sabrosamente prosaica) y su menos lucida *partenaire* Mary Ferrando, el comunicativo Julio Calcagno (en evidente ascenso) y, justo es consignarlo, Blanca Burgueño. Más que en la estampa meramente costumbrista del primer acto, la veterana actriz se lució en las contraescenas del tercero. Fue quizá de todo el elenco la que se movió con mayor soltura y naturalidad. Es curioso comprobar este trueque de rumbos. Algunas figuras del teatro artístico, que después de varias décadas de autoexigencia, se dirigen ahora encandiladamente hacia la frivolidad y las concesiones, se cruzan en el camino con una actriz como Blanca Burgueño, que viene del radioteatro y empieza a hacer (por cierto que con indudable competencia) teatro en serio. Está visto que, para todos los rumbos, nunca es tarde. Pero acaso en una sola dirección la dicha es buena.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de marzo de 1965: 17).

Teatro universal 1965: Wolf explica el sentido humanista de un repertorio

Con este reportaje a Federico Wolf, director de la Compañía de Teatro Universal, *La Mañana* prosigue una serie de notas (iniciada con una entrevista a Ruben Yáñez, de la Comedia Nacional)[36] sobre el repertorio a cumplir por los distintos elencos, tanto profesionales como independientes, durante la temporada 1965.

La Compañía de Teatro Universal, que durante 1964 permaneció inactiva, ya ha anunciado sus tres títulos para la presente temporada: *El vicario*, de Rolf Hochhuth; *La ronda*, de Arthur Schnitzler; *El caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt. El estreno mundial en español de la polémica pieza de Hochhuth está anunciado para los primeros días de abril, de modo que tiene un particular interés conocer desde ya por qué fue elegida esa obra para el repertorio 1965 de la Compañía de Teatro Universal.

36 Véase, en este volumen, "Comedia Nacional 1965: razones de un repertorio explicadas por Ruben Yáñez" (*La Mañana*, 27 de febrero de 1965).

"La obra de Hochhuth —comienza diciendo Wolf— *expresa algo que yo siento profundamente: la responsabilidad del hombre frente al hombre. Por muchas razones sentí, como una obligación moral de hacer* El vicario. *En primer término, soy un inmigrante; luego, mi padre es judío, y fue por esta razón que salí de Alemania; finalmente, mi madre es de formación evangélica, y yo mismo fui criado en esa religión. De modo que la obra me alude en todos los sentidos. La pieza está dirigida esencialmente a una juventud que no vivió la época del nazismo, y para refrescar la terrible noción de que, así como ayer las víctimas fueron los judíos, hoy pueden ser, por ejemplo, los negros. Además está escrita con una tremenda honestidad; no es un panfleto, sino el grito desesperado de un cristiano, bajo el peso de la culpa. Nuestra Compañía de Teatro Universal siempre ha creído que esa debe ser la actitud de un autor teatral: un dramaturgo no puede dar la espalda a los hechos políticos y sociales de su época. El teatro en cierto sentido es una forma didáctica, y en consecuencia un hombre de teatro debe siempre ser consciente de lo que hace sobre el escenario. Por eso* El vicario *se inscribe perfectamente en la línea seguida hasta ahora por el elenco, una línea que no ha sido en realidad política sino esencialmente humanista".*

¿Qué se sabe de Hochhuth, de su vida personal? *"El padre tenía una pequeña fábrica de calzado, y se fundió; Hochhuth comenzó estudios, pero tuvo que dejar la Universidad por un problema nervioso (a veces se le cae un párpado) y escribió una novela de Munich, pero jamás fue publicada; luego se empleó como lector en una editorial. El vicario nació de una pregunta que siempre se hizo: ¿cómo era posible que la mayor autoridad eclesiástica hubiera guardado silencio frente a lo que había pasado? Hochhuth considera que todos son culpables, aun por el mero hecho de ponerse al margen de lo que sucede; es un hombre profundamente religioso, protestante, y él considera que también los protestantes tuvieron su culpa. La diferencia está en la mayor fuerza que tenían los católicos y en el hecho de que un 20% de los quinientos millones de católicos que existen en el mundo, eran súbditos de Hitler. ¿Qué hubiera pasado si el Papa hubiera condenado la matanza sistemática de judíos? Probablemente que Hitler se hubiera cuidado más, pero Hochhuth va mucho más lejos y sostiene que el Papa tenía que haber efectuado de todos modos su denuncia, ya que era su obligación como representante de Cristo, y aunque hubiera tenido que pasar por el martirio. Esa antigua interrogante de Hochhuth recién tomó el camino de la actual obra de teatro, cuando conoció a un excelador de Auschwitz, quien le relató episodios verídicos sobre aquel campo de exterminio. Posteriormente Hochhuth viajó a Roma y empezó a juntar documentación; se escribió con los historiadores más prestigiosos, y reunió materiales durante tres años. Solo entonces escribió* El vicario*, una obra que si se representara íntegramente duraría siete horas; la editorial en que trabajaba, no quiso publicar el libro, pero en cambio lo editó Rowohlt, la casa editora más importante de Alemania, y el célebre Piscator la puso en escena".*

¿La versión del Universal durará también 7 horas? *"Por supuesto que no. El autor toma dos caminos fundamentales: uno, la responsabilidad del hombre frente al hombre, y otro, la denuncia crítica al nazismo. Tuve que decidirme por*

uno de esos dos caminos. Consideré que la parte humana era la más importante. Elegí seis de las nueve escenas, y posteriormente (gracias a una nota crítica que llegó a mis manos y que se refería al espectáculo, considerándolo cuadro por cuadro) me enteré de que las seis escenas por mí elegidas coincidían con las de la versión Huchhuth-Piscator. Luego escribí a Rowohlt, y me enviaron los cortes (pude haberlos efectuado yo, pero consideré que nadie podía hacerlos mejor que el autor), de modo que, traduje cinco cuadros y solo arreglé el último, manteniendo así el espíritu de la obra original, con la muerte de Ricardo destinada a expiar la culpa del Papa. La obra está espléndidamente escrita; aun las críticas desfavorables coinciden en aproximarla al estilo de Schiller. Está escrita en una prosa rítmica, de gran vuelo, casi un verso libre. Al margen del gran tema que eligió esta vez, creo que Hochhuth es un formidable escritor, y estoy seguro de que esta no va a ser su única gran obra. Para mí Hochhuth es una mezcla de Schiller y Zuckmayer. Es quizá excesivamente temperamental, pero yo creo que en este momento faltan autores que digan las cosas como son y no se evadan del tiempo (como Miller en Las brujas de Salem *o Brecht en* Galileo Galilei*). Lo inusitado no es el tema usado por Hochhuth, sino su referencia a un presente que quema. Creo que es una obra profundamente cristiana y que no es de ningún modo anticatólico*".

¿Dificultades para el reparto? "*Conseguir en este momento, cuando la gente está tan absorbida por la televisión, nueve actores para otros tantos papeles importantes, es una empresa en verdad difícil. Sin embargo, tengo la impresión de que he podido reunir un buen elenco: Dumas Lerena, Roberto Fontana, Ricardo Márquez, Armando Halty, Washington del Río, Luis Fecchino, Esteban Mandía, Raúl Sola y Walter Vega, con ayudantía de dirección a cargo de Carlos Idoyaga. Hay un gran entusiasmo en el elenco, y además una seriedad de trabajo como pocas veces he encontrado. La puesta en escena es absolutamente ascética (cámara negra y algunos pocos elementos), porque entiendo que esta obra no precisa apoyarse en nada. El valor está en el texto, que está escrito con rabia y con culpa*".

Sobre *La ronda*, confiesa Wolff su antigua debilidad por Arthur Schnitzler: "*Siempre me ha interesado la destreza psicológica de Schnitzler y un viejo sueño mío era llegar a hacer su mejor obra:* La ronda. *La obra tiene diez escenas, sin ningún tipo de unión, ya que no fue escrita para ser representada (en realidad, es un estudio psicológico, escrito* en forma teatral*) de modo que es necesario adaptarla. Mi traducción y adaptación habrá de concentrarse en lo medular de la obra, que es la parte psicológica, la constante comparación entre las diversas actitudes de un mismo personaje. He mantenido el humor, pero con todo creo que la versión del Universal será bastante* seria *y destacará la soledad del ser humano, así como su búsqueda de amor*".

Por último, con *El caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, entiende Wolff que el elenco retomará la línea humana y el viejo tema de la libertad de expresión del hombre. "*No es la versión de Vilar, sino la original. Además, Oppenheimer no quiere que se represente la de Vilar. La original es menos espectacular, y el autor la define como un informe escénico*".

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de marzo de 1965: 9).

Todas las culpas no son del autor

Cuando se habla de la consabida escasez de dramaturgos nacionales, alguien podría interpretar que se trata de un problema exclusivamente nuestro. Pero basta leer las revistas especializadas de los principales mercados teatrales, para comprobar que la llamada crisis de autores es un fenómeno de proyecciones mundiales. Aun la célebre escuela de París, en cierto modo desvirtuada por la enorme publicidad que provoca y soporta, es en última instancia una vanguardia francesa casi desprovista de franceses, ya que para justificar su existencia ha debido nuclear al egipcio Schéhadé, al caucasiano Adamov, al irlandés Beckett, al rumano Ionesco, al ruso Vian, al español Arrabal y al honglionguеño Obaldía. Suiza, después de varias décadas de indigencia, ha colocado al fin dos nombres en el repertorio universal: Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt. En Inglaterra no pasan de cinco o seis (Osborne, Wesker, Delaney, Kops, Simpson, Arden) los nuevos autores que han conseguido el respeto de la crítica y el apoyo del público. En Estados Unidos, aparte de los ya veteranos (Williams, Miller, Inge) el nombre de Albee surge poco menos que solitario. Del nuevo teatro italiano, tuvimos el año pasado en Montevideo dos muestras apenas discretas con las obras de Indro Montanelli y Mario Soldati que trajo el Teatro delle Novitá. De Brasil (tras los excelentes Suassuna y el incanjeable O *pagador de promessas*, conocidos en temporadas anteriores) no fueron por cierto muy alentadoras las últimas muestras aquí representadas de Andrade, Figueiredo, Pérez de Almeida y aun de Dias Gomes. De la Argentina, intervino en el Festival de Atlántida una obra de Roberto Cossa, *Nuestro fin de semana*, que apenas mostró un textual y despreocupante costumbrismo. ¿Si eso sucede en plazas teatrales como París, Londres, Nueva York, y otras casi tan importantes, donde una formidable maquinaria de publicidad, de técnicos, de artistas, está aguardando con desesperación el advenimiento de un autor de primera línea, por qué asombrarnos si en nuestra reducida capital que a duras penas pasa el millón de habitantes (la población total del Uruguay es sensiblemente inferior a la de Brooklyn, uno de los cinco condados en que se divide la ciudad de Nueva York) no produce dramaturgos en el ritmo esperado? Claro que el genio suele no ser la regla sino la excepción, y puede no tener ninguna relación con estadísticas y porcentajes, pero en general hay que reconocer que el medio tiene su cuota parte en el surgimiento o en la frustración de talentos.

De modo que la crisis de autores no es solo uruguaya sino mundial; pero tampoco es exclusiva de esta época que nos ha tocado en suerte. ¿Cuándo y dónde han surgido autores teatrales en abundancia, en verdaderos lotes, o por lo menos en un número comparable al de poetas, narradores o ensayistas? Para salir de dudas, valdría la pena averiguar cuántos notables comediógrafos franceses rodearon a Molière, o cuántos geniales dramaturgos suecos acompañaron a Strindberg, o cuántos autores rumanos surgieron al mismo

tiempo que Caraggiale. Se vería entonces que el autor teatral destinado a sobrevivir, es una suerte de mosca blanca, de espléndida [*ilegible*].

Quizá habría que empezar por reconocer que, de todos los géneros literarios que en el mundo han sido, el teatro es probablemente el más arduo, el más castigado, el más expuesto, el más indefenso. (Piénsese tan solo en este hecho fácilmente comprobable: un escritor que publica una novela o un libro de poemas va recibiendo las impresiones de sus críticos en forma escalonada, quedándole así, entre uno y otro dictamen, suficiente tiempo para reponerse. Pero el escritor que estrena un drama o una comedia recibe a las pocas horas el masivo impacto de diez o doce críticas que en algún caso, claro, pueden estimularlo para siempre. Y esta es una ley inconmovible: no puede ser distinta). No hay que olvidar, además, que el teatro está en la confluencia de varios rigores (debe funcionar como espectáculo y también como literatura) y que esa simultaneidad de exigencias puede desorientar tremendamente al escritor, tentándolo con la vieja escapatoria de la radicalización, o sea plantearle la opción de escribir un teatro que funcione en escena pero que prácticamente no exista como producto literario, o escribir un teatro que tenga valor literario pero que no sea apto para el escenario.

En nuestro medio hay un buen número de directores, escenógrafos, vestuaristas, ambientadores y, por supuesto, de intérpretes, que hacen teatro en un nivel digno y en un ritmo bastante sostenido. Los autores, en cambio (luego de un breve lapso en que aparecieron en las carteleras obras de Maggi, Larreta, Barreiro, Novás Terra, Fabregat Cúneo, Peñasco, Denis Molina, Castillo, Legido, Guarnero, Rosencof, Blanco, Rama, Langsner, Deugenio, Otermin, Patrón, Conteris, Speranza, Maciú, Seoane) han decrecido notoriamente en su ritmo de producción. El hecho de que los críticos teatrales se hayan visto obligados a declarar desierto en ese rubro los Florencios correspondientes a las dos últimas temporadas, parece confirmar que la declinación no solo se refiere al número de obras (solo en la temporada 1958, año de las Jornadas de Teatro Nacional, fueron estrenados once piezas de autores uruguayos) sino también a la calidad.

¿Todas las culpas son del autor? Precisamente a fines de 1958, Carlos Martínez Moreno escribía en *Marcha*:

"Tenemos una catapulta que lanza al autor, pero con tan poca fuerza que lo deja caer a los diez metros. En esa situación, el autor no vive de lo que hace, si lo que hace es escribir. Y si escribe a mayor abundamiento, si entrega al teatro, a la novela o al cuento el subproducto de sus fatigas —y a veces de una fatiga generada por la misma índole de gimnasia intelectual que se precisa para escribir— tendrá que tener un enorme excedente de talento para emular los profesionales de medios más vastos, en el simple nivel de la hechura".

Hace algunos años se les reprochó insistentemente a los autores nacionales su predilección por los recursos de evasión, por el temario griego, por cierto premeditado desentendimiento de la circundante realidad en el

entendido de que esa actitud escapista obedecía a obvias presiones del esnobismo, una presencia más o menos constante en nuestros módicos cogollitos artísticos. Conviene recordar que en ese año (1958) de mayor eclosión, los temas del autor nacional tuvieron, en su gran mayoría, una conexión vital con nuestro medio, con nuestra gente, con nuestros conflictos. Hoy ya nadie escribe en este país sobre mitos helénicos, pero el esnobismo ha tomado otras formas. La imitación exterior, riesgosamente frívola, de las vanguardias europeas, ha dado origen a una vanguardia uruguaya sin lenguaje propio. No hay que temer, es claro, las influencias extranjeras; nadie podría objetar esa falta de temor. Pero la influencia que sirve es la que despierta un lenguaje propio en quien la recibe; la influencia que vale es la que ayuda al creador a ver claro en sí mismo. Nada de esto acontece en las piezas de los vanguardistas uruguayos; no hay lenguaje propio sino imitación, no hay asimilación genuina sino simple remedo intelectual. De toda vanguardia hay algo que aprender, pero poco para imitar. Edward Albee, por ejemplo, ha aprendido mucho de Beckett o de Genet (cierta utilización casi irracional, y a veces desgarradora, del lenguaje, que los absurdistas de la Escuela de París aprendieron a su vez del expresionismo) pero no los ha imitado, y por eso su actitud es legítima, por eso tiene vida propia sobre cualquier escenario.

Pese a lo dicho, no creo que todas las culpas sean del autor. La verdad es que por lo menos han cesado algunos estímulos que eran importantes. La Comedia Nacional ya no llama a concurso; tampoco lo hacen (una excepción: El Tinglado) los elencos independientes que antes tenían ese hábito; el TCM ni siquiera probó; cesaron asimismo las Jornadas de Teatro Nacional. La tarea del autor no solo es la más delicada de toda esa sucesión de esfuerzos que conducen a un espectáculo; también es el origen, la imprescindible base. No existe teatro nacional sin dramaturgos nacionales.

Quizá también a la crítica le corresponda una parte de esa culpa. Por supuesto que el artista nacional debe ser juzgado con la misma severidad que el artista extranjero, y creo sinceramente que esa pareja y equilibrada severidad en el juicio, en vez de llevar a una frustración del creador autóctono, en definitiva habría de conducirlo a una superación. Pero hay otro peligro (y no eludo la cuota de responsabilidad que, como cronista, pueda caberme) y es que el crítico le exija al autor nacional más que al autor extranjero. Esta sí puede ser una actitud frustránea, y está comprobado que varios autores nacionales han sido afectados por esa desproporción, por esa injusticia no deliberada. La verdad es que en este momento tan difícil para el teatro nacional, el problema del autor adquiere una urgencia y una importancia muy particulares, ya que es fácil conjeturar que la aparición (o reaparición) de varios autores de real valía, podría significar una formidable contribución para la recuperación del público, ese esquivo.

Algún elenco (pienso concretamente en El Galpón) ha vislumbrado la entidad de este problema y ha creado un seminario de autores. Es quizá la

única visible contribución para salir del presente atolladero, y el modesto (pero estimulante) resultado está a la vista. En 1963 un autor de ese seminario, Rolando Speranza, presentó uno de los más estimables títulos de 1963 y obtuvo una mención del Círculo de la Crítica. En 1964, y en el último tramo de la temporada, Bolón, otro autor del mismo seminario, estrenó (precisamente en el Festival organizado por el Círculo de la Crítica) un breve sainete que fue evidentemente la mejor pieza de autor nacional representada en el año. De modo que el estímulo, la creación de una posibilidad real, la colaboración entre autores, y también entre autor y elenco, pueden en definitiva dar sus frutos.

Tal vez haya llegado el momento de pensar, con honestidad, buena voluntad, y sobre todo con realismo, cuáles pueden ser los medios, los rumbos y los recursos más adecuados para que nuestro ambiente teatral se vuelva propicio a la creación artística.

El pasado brinda en este sentido una lección que debiera ser útil. ¿No habrá llegado la hora de preguntarse por qué autores uruguayos de distintas generaciones y distintos niveles, tales como Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Vicente Martínez Cuitiño y más recientemente Jacobo Langsner, se han visto poco menos que obligados a establecerse en Buenos Aires, y allí produjeron la mayoría de sus obras, en tanto que ningún autor argentino ha sentido el impulso (Samuel Eichelbaum vivió aquí algunos años, pero fue en razón de su cargo diplomático) de venir a radicarse en nuestro medio? No es el momento de pronunciarse sobre si el genio (o el simple dramaturgo de talento) nace o se hace. Pero la verdad inocultable es que todos debemos ayudarlo a nacer, ayudarlo a hacerse.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de marzo de 1965: 17).

La Comedia en el litoral y otros rubros culturales

El elenco de la Comedia Nacional ha vuelto entusiasmado de una gira que abarcó las ciudades de Fray Bentos, Paysandú y Salto. Al parecer, el éxito obtenido superó todas las previsiones, no solo en cuanto a repercusión cultural sino también en cuanto a taquilla.

Hace aproximadamente un año, esta página consagró algunos artículos (bajo el título "Una urgente empresa cultural: llevar el teatro al interior")[37] en los que se reclamaba un decidido enfrentamiento del problema que representaba la centralización en Montevideo de la mayor parte de las actividades culturales del país. Señalábamos entonces que, en el grave fenómeno que significa el éxodo constante del interior hacia la capital, eran muchos los factores que incidían y por lo tanto resultaba ingenuo achacarlos a una sola causa propiciatoria. Hay quienes bajan a Montevideo, porque van —o

37 Nota del 2 de octubre de 1963. Véase en este volumen.

creen ver— aquí una mayor posibilidad comercial o laboral, o una forma más adecuada de seguridad familiar o un mejor campo para su profesión, o una salida para la educación de sus hijos. Seguramente, la nómina completa debe incluir varias motivaciones, cuyo oportuno relevamiento dejamos a los sociólogos. Destacábamos entonces que había una, sin embargo, de tales motivaciones, que interesaba particularmente mencionar.

"A todo el que visite de vez en cuando el interior de la República —escribíamos— *le habrá llamado la atención la avidez con que ciertos sectores culturales reciben la noticia, el aporte y la muestra culturales. Hay capitales departamentales en que apenas se la advierte; en otras, en cambio, en que esa atención sale al encuentro del visitante. Pues bien, esas personas con una viva inquietud cultural, suelen sentirse absolutamente aisladas, desamparadas, inermes; tienen la constante sensación de que las resonancias culturales que les llegan de Montevideo son totalmente insuficientes para alimentar su apetencia".*

Ahora la Comedia Nacional ha tenido ocasión de comprobar directamente esa avidez, pero de la experiencia queda un remanente más importante aún: el elenco ha detectado en sí mismo (tal es la impresión que producen las calurosas declaraciones de sus integrantes) la satisfacción de estar cumpliendo con una tarea noble, con un deber ineludible. La verdad es que cualquier trabajador de la cultura que concurre al interior, registra inevitablemente en sí mismo la sensación de estar cumpliendo (así sea mediana o transitoriamente) con un reclamo de su conciencia.

Ahora bien, si en aquella oportunidad (la Comedia había llevado al interior una sola pieza: *Almendras amargas*, de Juan Carlos Patrón, con apenas dos actores) le reprochábamos al elenco oficial que no concurriera regularmente al interior con lo más representativo de su repertorio y de sus cuadros de intérpretes, justo es que hoy aplaudamos la reciente gira al Litoral, que ha permitido a ciudades como Fray Bentos, Paysandú y Salto, conocer los dos mejores espectáculos (*Noche de reyes* y *Galileo Galilei*) montados por la Comedia en la pasada temporada. Para sentirse tratado con dignidad, el interior debe dejar de tener la impresión de que Montevideo le brinda de vez en cuando alguna de sus migajas. El esfuerzo aislado es siempre una migaja. Si la Comedia (que por algo lleva la palabra *Nacional* en su denominación) atendiera constantemente, como lo ha hecho ahora, al público del interior, este llegaría rápidamente al saludable convencimiento de que también se halla inscripto en el centro cultural del país y no en uno de sus suburbios.

Es claro que no es solo la Comedia Nacional la que está capacitada para cumplir esa función. También pueden llevarla a cabo los teatros independientes. Nos consta que la mayoría de los elencos que integran la FUTI tienen en ese sentido las mejores intenciones ya demostradas en el pasado, El Galpón, Club de Teatro y otros conjuntos visitaron ciudades del interior. Pero esas buenas intenciones son casi siempre frenadas por el impedimento económico. Si el Concejo Departamental de Montevideo, tan generoso

para los rubros carnavalescos, no fuera en cambio tan avaro para lo específicamente cultural (un ejemplo: en 1960 fueron aumentados los premios del Concurso Municipal de Literatura, pero a partir de esa fecha esos mismos premios no han sido adjudicados a la producción anual sino a la de un bienio, lo que demuestra que en realidad no hubo un aumento sino una considerable rebaja), habría mantenido el aumento de la subvención a FUTI, oportunamente autorizado por la Junta Departamental, permitiendo así que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, formara en alguna oportunidad un *"combinado"* con figuras extraídas de todos los elencos afiliados y atendiera de ese modo el explicable interés del interior.

La verdad es que tampoco en el ámbito nacional (Ministerio de Instrucción Pública, Cámara de Diputados, etc), ha sido tratado en serio este problema. Al parecer, así como el interior es tratado a veces como un aledaño del país, así también la cultura suele ser manejada como un suburbio de los problemas nacionales. Claro, siempre que se formula este reproche, menudean los desmentidos. Pero los desmentidos son meras palabras; en cambio, la reducción municipal de los premios literarios, y la negativa a aumentar la subvención a FUTI, no son palabras sino hechos. El pozo de silencio en que ha venido a caer el proyecto de una Ley de Teatros (que, entre otras cosas, contemplaba atinadamente la difusión de espectáculos en el interior) lanzado hace varios meses por el diputado Manuel Flores Mora, también es un hecho. Y tales hechos confirmatorios tienen por ahora más fuerza que los encendidos desmentidos verbales. Reconozcamos, eso sí, que este viaje de la Comedia Nacional es, sobre toda otra consideración, un síntoma verdaderamente estimulante. Ojalá que el ejemplo cunda.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de marzo de 1965: 8).

Mesa redonda en Sala Verdi: Papel del teatro en la sociedad moderna

Con la participación de la actriz Leonor Álvarez, la crítica Antonia Acevedo Esparza y los autores Juan Carlos Legido, Andrés Castillo y Luis Novás Terra, tuvo lugar en la Sala Verdi una mesa redonda organizada por el Centro Uruguayo del Instituto Internacional del Teatro (UNESCO) con motivo de la celebración de la 4.ª Jornada Mundial de Teatro. El tema del debate fue el siguiente: *¿Cuál es el papel que debe jugar el teatro en la sociedad moderna?*, articulado en cuatro preguntas que se refirieron a la actitud del autor dramático ("*¿debe tratar el autor los problemas de su tiempo en forma comprometida o como espectador?*"), las relaciones entre el Estado y la actividad teatral (apoyo estatal, posibilidades de control, etc.), la comunicación del teatro con el gran público y, por último, las formas arquitectónicas más adecuadas para la expresión teatral.

Por razones de espacio vamos a referirnos aquí exclusivamente a las dos últimas partes del debate. Frente a la tercera pregunta (*"¿qué genero de obras correspondería a las necesidades del gran público?"*), Luis Novás Terra expresó que, pese a la opinión generalizada de que el teatro reidero es el que más atrae a nuestro público, él no la compartía. *"El drama conmueve a todos los públicos, en tanto que no siempre se está de acuerdo sobre lo que hace reír. En cuanto al público montevideano, no creo que la comedia sea necesariamente el vehículo más adecuado para conquistarlo"*. En confirmación de su tesis, nombró los casos de *Procesado 1040 e Isabel Colling*.

Andrés Castillo opinó que en nuestro público se había verificado una evolución. A principios de siglo fue el drama el que gozó de sus preferencias, pero en los últimos tiempos los éxitos más rotundos han sido siempre reideros. Citó algunos títulos puestos en escena por el TCM, así como la reciente *Noche de reyes*. Para Legido, la pregunta tiene una respuesta distinta en cada lugar, y nombra los éxitos de obras clásicas en Francia. A Castillo no le sirve el ejemplo, porque entiende que Molière puede ser un clásico para el público montevideano, pero para el público francés es algo mucho más actual *"Pero Corneille y Racine* —acota Legido— *siguen siendo clásicos. Todo depende del grado de cultura teatral"*.

Para Novás Terra, en nuestro ambiente teatral falta un productor, alguien que se dé cuenta de que una obra como *Después de la caída*, de Miller, puede ser un éxito. Leonor Álvarez se inclina a creer que la pregunta corresponde más bien a un sociólogo, ya que será importante saber cuáles son, en este momento, los intereses del pueblo.

"Hay gente que no viene al teatro —dice Castillo— *pero que en cambio iba a ver a Paquito Busto, o ahora va al Stella D' Italia. Tengo la impresión de que ese público le gusta lo cómico, pero que también le gusta el drama. Sin embargo, no hemos podido atraerlo a nuestras salas. Yo creo que lo que falta es un autor que se anime a plantear nuestros problemas verdaderos"*. Legido, por su parte, cree que los autores nacionales han tratado una vasta serie de problemas nacionales. *"Lo que sucede aquí, pasa también en otros lados. Mientras no exista una cultura general de los pueblos, en un nivel muy aceptable, siempre se va a dar que el público prefiera lo cómico y lo fácil"*.

Castillo registra la necesidad de que surja un Aristófanes uruguayo, o sea alguien que plantee nuestros grandes temas de una manera popular. Para Legido, hoy es posible traer el ejemplo de Aristófanes porque es un clásico, *"pero en su época no se podía comparar con Eurípides"*. Con el perdón de los griegos, alguien recuerda el espectáculo de *Telecataplum*, en la Carpa, y Castillo acota que él salió insatisfecho, porque *Telecataplum*, si bien trataba temas nacionales, se abstenía sin embargo de tocar lo político. Finalmente, Legido registra con pesimismo porque acaso la verdad sea que el teatro es esencialmente un espectáculo de élite, ya que el gran público le ha sido arrebatado por el cine y la televisión.

Después de considerar brevemente el rubro arquitectónico (todos estuvieron de acuerdo en que los actuales teatros son inadecuados para la época), se entró a considerar el tema general de la mesa redonda: *"¿Cuál es el papel que debe jugar el teatro en la sociedad moderna?"* Para Novás Terra, ese papel no ha cambiado a través de los siglos. *"La pregunta que hoy debemos formularnos no es de orden ético, sino estético. Por ejemplo: hoy ya no se pueden tratar los temas en forma realista, pero el teatro en cualquier sociedad siempre ha desempeñado el mismo papel"*. Para Legido, el teatro debe tener fines de entretenimiento, pero también artísticos y de cultura. Para Leonor Álvarez, la función primordial que debe cumplir el teatro en esta sociedad cada vez más mecanizada, en la de ser excitante espiritual (humanizador y esclarecedor) de la colectividad; cree asimismo que no deben subestimarse los intereses del público.

Castillo señaló, para terminar, que esa formación espiritual de un público había figurado en los propósitos que llevaron a la creación del teatro independiente en el Río de la Plata:

"El teatro independiente del Río de la Plata nació en 1930, cuando Leónidas Barletta lo fundó en Buenos Aires para defenderse del mal teatro argentino. En Montevideo se creó, no solo como defensa de ese mismo mal teatro argentino que nos había invadido, sino también para llenar un vacío. Debemos tratar —agregó— *que nuestro teatro no solo llegue a la mayor cantidad posible de público, sino que además llegue para algo, llegue para elevarlo. Creo que esa ha sido desde siempre la finalidad del teatro: conseguir que la gente se perfeccione, se mejore. Nadie puede dudar que en este momento, en nuestro país, la gente necesita que la mejoren, que se le muestren grandes sentimientos"*.

Como cierre del acto, y en representación del Centro uruguayo del I.I.T., Antonia Acevedo Esparza dio lectura al mensaje del Instituto Internacional del Teatro que ya fuera transcripto en estas páginas.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de marzo de 1965: 11).

El vicario de Hochhuth por Teatro Universal

Ha preciso que pasaran dos años de la primera representación en Berlín Occidental, de *El vicario*, de Rolf Hochhuth, para que al fin tuviese lugar el estreno mundial en español de esta pieza, sin duda una de las obras más controvertidas del teatro de este siglo. A lo largo de toda su trayectoria, la pieza siempre ha estado rodeada de un aura escandalosa. Desde la encarnizada polémica hasta los golpes de puño (en París, algunos espectadores subieron al escenario y atacaron a los intérpretes), desde manifestaciones con carteles alusivos (en Nueva York) hasta graves incidentes con apaleamientos y huevos podridos (en Basilea), desde agitadas mesas redondas (una de ellas tuvo lugar, con la presencia del autor, en la ciudad alemana de Colonia) hasta la amenaza de sanciones religiosas (*Il Tempo*, diario italiano, reclamó que *"los traductores de esta obra infamante, los espectadores y los lectores han de*

contar con penas canónicas"), todo ha servido como inesperada publicidad para una obra que, con cierta inocente apariencia de producto meramente artístico, pone sin embargo el dedo en varios ventiladores.

Lo que está en juego en *El vicario* es nada menos que la actitud de Pío XII frente al sistemático exterminio de judíos llevado a cabo por los nazis. El silencio del Papa es, en realidad, el verdadero protagonista de la pieza. De ahí la curiosa circunstancia de que el gran alboroto que produce la obra sea decididamente ajeno a su índole teatral. En cuanto obra de teatro, la crítica mundial ha estado generalmente de acuerdo en señalar fallas de principiante junto a escenas de seguro efecto, así como un buen lenguaje literario junto a cierta riesgosa promiscuidad de la ficción con la historia. Pero, aparte de los críticos profesionales, pocos se detienen en ese aspecto formal, ya que la zona francamente apasionante de la pieza es su implícita denuncia. En oportunidad del estreno neoyorquino, el autor señaló:

"No hay que apegarse a la idea de que El vicario *se ocupa, fundamentalmente, de Pío XII. Es un réquiem por seis millones de judíos sacrificados durante la guerra, y por los tres mil sacerdotes que mató Hitler. Pío XII es el supremo ejemplo de la culpa de todos nosotros"*.

El principal personaje de la obra es el joven jesuita Riccardo Fontana, quien trata de convencer al Papa de que debe condenar enérgicamente el genocidio concebido y realizado por Hitler y los suyos. La acusación de Hochhuth se dirige especialmente a la falta de decisión de Pío XII, ya que el dramaturgo entiende que si el Papa hubiese emitido una resuelta condena sobre el organizado exterminio masivo, y además denunciado el célebre concordato del Vaticano con el Reich, Hitler, temeroso del ascendiente moral que la figura del Papa tenía en Occidente, habría dado marcha atrás en su mortífera cruzada antisemita.

Lo cierto es que Hochhuth no es el inventor de ese reproche a Pío XII. Directa o indirectamente, el espinoso tema fue tratado, en los últimos veinte años, por defensores y detractores del Papa Pacelli. Pero la verdad es que el problema nunca había tenido una plataforma tan espectacular como la que le proporciona *El vicario*, y una de las frases (*"Dios no dejará perecer a su Iglesia solo porque un Papa se haya sustraído a su llamada")* que pronuncia Ricardo frente al Papa, es solo el botón de muestra de esa espectacularidad.

Hochhuth nació en Eschwege, Alemania, en 1931; estudió en varias universidades, entre ellas la de Marburg, donde intentó escribir algunos relatos, en Munich redactó una novela que aún permanece inédita; el tema era la ocupación norteamericana, vista desde una ciudad de provincias. A partir de 1955 se empleó como lector en la Editorial BertelsmannVerlag, de Westfalia, donde prologó algún libro de Wilhelm Busch, un clásico de la literatura infantil. (Dicho sea de paso, quienes se oponen a Hochhuth con motivo de *El vicario*, han recordado que los libros de Busch incluían dibujos y textos blasfemos y antisemíticos). Después de haber leído *La solución*

final, de Gerald Reintlinger, con su minuciosa historia del genocidio llevado a cabo por los nazis, y de haber realizado serias investigaciones en Roma y otras ciudades europeas, se decidió a escribir *El vicario*. El editor para el que trabajaba no se atrevió a publicar la obra, pero en cambio se atrevió Rowohlt, que siempre ha tenido buen olfato para los éxitos. Luego el célebre Erwin Piscator se hizo cargo de la puesta en escena y el 20 de febrero de 1963 la versión (reducida de nueve a tres horas) fue estrenada en el Freie Volksbühne, de Berlín Occidental.

A partir de ese estreno, el antiguo problema sobre el silencio papal relacionado con el exterminio de judíos, volvió al tapete, y han abundado testimonios y opiniones en pro o en contra del dramaturgo o del Pontífice. En la mesa redonda celebrada en Colonia, Alemania, el sacerdote Willehard Eckert refutó la suposición de que una condenación papal del régimen nazi hubiera sido eficaz, en tanto que Manes Sperber, psicólogo y novelista que escapó de los nazis, reconoció que la obra *"plantea de todos modos un problema que es aún actual y real, y a pesar de sus muchas fallas históricas y defectos de estilo, viene a ser un intento saludable para el exorcismo del pasado"*.

Otros documentos y testimonios han salido a luz con motivo de *El vicario*; por ejemplo la constancia de Harold H. Tittman (mencionada en un artículo publicado por el periodista uruguayo Medardo Rodríguez, en *Life en Español)* de que el Papa no se pronunció *"abiertamente contra las atrocidades nazis […] por considerar que los alemanes, amargados ante la inminencia de la derrota, lo culparían de haber contribuido a ella"*. También el famoso Dr. Albert Schweitzer ha sido terminante: *"La mayor parte de la culpa recae sobre la Iglesia Católica, puesto que era un poder organizado, supranacional, y en una posición que le permitía hacer algo, mientras que la Iglesia Protestante, era un poder impotente, nacional"*.

También personalidades católicas habían censurado, en su momento, la actitud del Vaticano. Por ejemplo, el cardenal Eugéne Tisserant, decano del Colegio de Cardenales, quien después de relatar una conversación mantenida con Pío XII en 1939, señaló:

"No critico al Papa sino a la Curia; me refiero a los jerarcas romanos de la Iglesia, a los cardenales y a todos sus asistentes. Deberían haber pensado en el bienestar de los demás, pero solo pensaron en ellos mismos, en la seguridad que tenían en Roma […] A la Curia no le interesaba sino mantener intacta a Roma".

Entre los defensores de Pío XII está el actual Papa Paulo VI. Cuando aún era Cardenal Montine, opinó lo siguiente sobre *El vicario*:

"Supongamos que Pío XII hubiera hecho lo que Hochhuth le culpa de no haber hecho. Su acción habría provocado tales críticas y devastaciones que el mismo Hochhuth, una vez terminada la guerra, y ahora en posesión de un juicio histórico, político y moral más adecuado, habría estado capacitado de escribir otra obra, mucho más realista y mucho más interesante que la que ha construido tan hábilmente, pero también tan inadecuadamente: es decir, una obra acerca del Stellvertreter

que, a través del exhibicionismo político o la miopía psicológica, habría sido culpable de desencadenar, sobre el ya atormentado mundo, mayores calamidades que envolverían a innumerables seres inocentes, incluso él mismo".

Otro tipo de justificación proviene del historiador católico vienés Friedrich Herr, quien anota que *"el gran error de Pío XII, al no declararse abiertamente contra las atrocidades nazis, se debió en gran parte a que el Papa vio en la guerra hitlerista una posible liberación del peligro comunista"*. En general el punto de vista católico insiste invariablemente en que una intervención enérgica del Papa habría provocado feroces represalias sobre las mismas víctimas a las que trataba de salvar. Se calcula que hasta ahora han aparecido tres mil artículos a favor o en contra de la pieza, y la Editorial Rowohlt seleccionó noventa de los mismos publicándolos en un solo volumen.

Esta es la obra que estrena esta noche Teatro Universal. Su director Federico Wolff, en un reportaje publicado en esta sección el 18 de marzo, ha expresado su opinión de que la pieza está escrita con una tremenda honestidad: *"No es un panfleto, sino el grito desesperado de un cristiano, bajo el peso de la culpa"*, agregando también: *"La obra está espléndidamente escrita; aun las críticas desfavorables coinciden en aproximarla al estilo de Schiller. Lo inusitado no es el tema Hochhuth sino su referencia a un presente que quema. Creo que es una obra profundamente cristiana y que no es de ningún modo anticatólica"*.

Integran el elenco: Dumas Lerena, Roberto Fontana (de Club de Teatro), Ricardo Márquez, Armando Halty, Washington del Río, Luis Fechino, Esteban Mandía, Raúl Sola, Walter Vega, Carlos Idoyaga, Humberto Varela y Luis Du Vergier, Carlos Idoyaga es además ayudante de dirección.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de abril de 1965: 9).

Variaciones para un silencio

El texto original (de imposible representación, ya que llevaría aproximadamente nueve horas) de *El vicario*, abarca dos zonas bien diferenciadas: la que muestra al nazismo por dentro, y la que se refiere al silencio del Vaticano frente al sistemático exterminio de judíos en los campos de concentración instaurados por Hitler. Quien haya leído la voluminosa obra (274 páginas en la edición mexicana de Norte) sabe que uno y otro enfoque crean en la pieza una suerte de equilibrio. Es así que la crítica al nazismo es mucho más briosa y demoledora que los reproches a la reticencia de Pío XII. Desde un punto de vista dramático, es probable que lo mejor de la pieza resida precisamente en aquellos cuadros que toda representación teatral generalmente descarta. La escena segunda del acto I (con los nazis jugando inocentemente a los bolos, y mostrando de paso la horrible entraña de su obscena crueldad) o la escena tercera del acto III (enfrentamiento del Gerstein, antinazi infiltrado en las S. S., con Salzar, jefe de la policía

alemana de Roma) poseen una intensidad dramática que a menudo falta en la zona que podríamos denominar religiosa. Pero los explicables cortes tienen una consecuencia adicional: al quedar exclusivamente en el tapete la cuestión del silencio papal, la obra toma un curioso cariz que seguramente no fue el que quiso darle Hochhuth, y que varios de sus comprometidos críticos (que generalmente no han leído la obra) le señalan: la acusación a Pío XII puede ser interpretada como un traslado al Vaticano de la insoportable culpa alemana, ya que al quedar en el centro mismo de la incriminación, el Papa pasa a ser, así sea por omisión, el principal culpable, cuando lo que la obra en realidad proponía era la enorme culpabilidad de Hitler.

Así y todo, *El vicario* no justifica los calificativos de libelo, panfleto denigratorio, etc., recibidos en medio del fervoroso diálogo de sordos que la pieza suscita dondequiera es representada. En primer término, debe señalarse que no es una obra anticatólica, aunque por supuesto contenga un implícito reproche al Papa Pacelli. No debe olvidarse que el héroe de la pieza es precisamente un sacerdote jesuita, Riccardo Fontana, personaje de ficción en el que Hochhuth ha concentrado, a modo de homenaje, ciertos rasgos y actitudes de dos sacerdotes mártires, el padre Maximiliano Kolbe y el padre Bernhard Lichtenberg. Pero no solo Riccardo demanda el pronunciamiento del Papa. También lo exige su padre, el conde Fontana, un católico de enorme influencia en el Vaticano; y, en algunos pasajes, el joven jesuita encuentra como tímidos y preocupados aliados al Nuncio Apostólico, de Berlín, y al Padre General de una orden religiosa de Roma. Lo que en realidad viene a decir Hochhuth en que el problema del silencio papal significó un serio conflicto dentro de la misma Iglesia. Esto ha sido confirmado por varios testimonios de la época, entre otros por la célebre carta del cardenal Tisserand al cardenal Suhard.

Puede tildarse a Hochhuth de superficial, pero no de libelista. Es cierto que la propuesta que Gerstein y Riccardo formulan en el monasterio, tenga o no su sostén histórico, suena tan disparatada que desmorona la posible eficacia de esa escena clave; es cierto también que Pío XII está visto sin profundidad. Pese a la velada simpatía que ese Pontífice, llevado tal vez por su tenaz anticomunismo, mostró por los regímenes de Hitler y Mussolini, al menos en la primera época de uno y de otro, la verdad es que el propio Hochhuth se encarga de admitir los diversos esfuerzos hechos por el Papa en el sentido de ayudar a judíos (generalmente convertidos al catolicismo, pero algunas veces sin que hubieran cumplido ese requisito) dentro y fuera de Italia. Hay que reconocer, además, que un pronunciamiento tan tajante y enérgico, sobre el régimen nazi, como se le reclama ahora en la ficción y como le fue reclamado veinte años antes en la realidad, incluía un tremendo riesgo, no solo para el Vaticano (esta era, por otra parte, la presunción de Tisserand) sino también para los millones de católicos que residían en los países sojuzgados por los nazis. Piénsese que,

aun sin la denuncia papal, Hitler inmoló un gran número de sacerdotes que asumieron la defensa de los judíos. El dilema no era, por cierto, tan sencillo como lo presenta Hochhuth, y si él menciona, a los veinte años de acabada la contienda, documentos probatorios de que Hitler temía el prestigio del Papa en Occidente y que, frente a una decidida condena por parte del Vaticano, habría dado marcha atrás en el genocidio, no es seguro, en cambio, que, en plena guerra, la Santa Sede hubiera llegado a semejante convicción. Tampoco el asunto parece tan claro como, desde su tienda, lo presentan la Iglesia y sus defensores.

La verdad (y esta es la mayor posibilidad dramática que Hochhuth desperdició) es que el genocidio practicado por los nazis fue acaso un gravísimo problema para Pío XII, y quizá la decisión de no hacer pública su condena del nazismo en esa etapa, haya significado para el Pontífice un episodio mucho más torturante y conflictual que ese simple ademán de lavarse las manos, usando por Hochhuth como símbolo reminiscente de Pilatos.

Claro que Hochhuth no es un Brecht ni un Miller, y tampoco estoy muy seguro de que sea un artista. No hay que olvidar que lo más teatral de la pieza depende siempre del soporte histórico. Al igual que en el caso del *Diario* de Ana Frank, la realidad histórica es un factor extrateatral que contribuye sin embargo a que el público acuse recibo del drama. ¿Cuál sería la reacción del espectador de *El vicario*, si no supiera que allí subyace el verídico exterminio llevado a cabo en Auschwitz y otros nombres atroces? Es posible que permaneciera indiferente ante la declarada ofensiva emocional. La verdad es que, así como el enfoque de Hochhuth es casi siempre superficial, así también me parece fundamentalmente honesto. Más que una agria ofensiva contra un Papa (y no contra la Iglesia), es la trasposición literaria de un antiguo estupor del dramaturgo, y creo que así debe ser interpretado. La obra tiene cierta macicez germánica que no beneficia en cuanto teatro y, por otra parte, cuando Hochhuth se lanza a imaginar, son palmarias las vacilaciones de su bisoño andar dramático. Con excepción del cardenal y en cierto modo de Gerstein, los demás personajes existen solo en función de la polémica tesis del dramaturgo, pero carecen de la vida y la carnalidad que el tema reclamaba. En cuanto teatro, lo mejor de la pieza son algunos efectistas finales de cuadros y sobre todo la escena en casa del conde Fontana, tal vez el pasaje en que Hochhuth más se aproxima a un lenguaje de estricta vigencia dramática.

La versión de Teatro Universal, dirigida por Federico Wolff, estuvo bien concebida en cuanto a austeridad escenográfica, graduación de intensidades, vigilancia de contraescenas, etc., pero fue menos exitosa en lo que respecta al logro de una impecable dicción de los actores. Varios trabajos, en particular el de Washington del Río (Riccardo Fontana) se vieron considerablemente disminuidos por la borrosa vocalización, agravado ello, claro está, por la deficiente acústica de la sala. El propósito de Wolff fue notoriamente

el de brindar la obra en una línea de sobriedad sosteniendo al texto en toda su fuerza y sin cargar demasiado las tintas sobre Pío XII, personaje decisivo en la historia y en la obra. Esa intención, minuciosamente seguida por el elenco, benefició a la puesta en cuanto a la seriedad con que apuntaló la tesis del dramaturgo, pero en algunos pasajes bordeó riesgosamente la monotonía. De todos modos, y pese a ciertas insalvables insuficiencias del elenco, decorosamente camufladas gracias a una letra bien aprendida y a una movilidad cabalmente ensayada, el espectáculo tuvo un tono digno e incluyó algunos trabajos dignos de mención. El mejor me pareció Dumas Lerena (Cardenal), un actor que ha progresado considerablemente desde sus viejos tiempos de la Comedia Nacional. Hay que reconocer que su texto es quizá el más jugoso de la obra, pero el actor lo enriqueció constantemente con eficaces inflexiones de voz, gestos intencionados pero sobrios, risas de asombrosa naturalidad, sobrentendidos de veterano jerarca eclesiástico, e incluso cierta confianzuda prestancia que probablemente habría conformado a Hochhuth (en las acotaciones, el dramaturgo señala que el Cardenal *"a primera vista —pero solo a primera vista— parece una bondadosa hermana en cualquier hospital"* y *"prefiere pasar por obtuso antes que brillar demasiado"*). También me gustó el trabajo de Roberto Fontana (su caracterización tuvo un formidable parecido físico con el Papa Pacelli), quien consiguió levantar el nivel de un texto de poca valía en el pasaje quizá dramáticamente más débil. Armando Halty estuvo correcto en su atormentado Gerstein, aunque quizá hubiera sido mejor que concediera alguna tregua a la tremenda tensión del personaje. Washington del Río, algo impreciso en la primera parte, luego fue mejorado y encontró su mejor cuerda dramática en el último cuadro. En esa misma escena (que reclama urgentemente un corte drástico) Ricardo Márquez dio al personaje del Doctor un tono tajante y ofensivo que no desentonó pero que tampoco fue totalmente fiel al retrato que pide Hochhuth: *"sonriente, amable, pérfido, seductor"*. Del resto, cabe destacar la limpia dicción de Raúl Sola, quien además supo administrar inteligentemente voz y fuerzas en la escena del Monasterio.

A juzgar por el lleno de la noche inaugural y la demanda de localidades para las siguientes, parece probable que este espectáculo sea un éxito de público. Digamos para terminar que, aparte de las obvias razones extrateatrales, *El vicario* (que no es una obra notable pero tampoco un libelo) constituye un espectáculo que, por su tema removedor y su meritoria puesta en escena, vale la pena conocer.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de abril de 1965: 8).

Caperucita y el lobo en coexistencia pacífica

El teatro para niños va en camino de convertirse en la más segura garantía taquillera con que pueden contar los elencos montevideanos. No deben ser muchos los espectáculos de teatro adulto capaces de congregar un público tan numeroso y tan adicto como el que siguió, con el corazón en la boca, las peripecias de *Caperucita Roja* en la función de estreno. Hasta el comienzo mismo del espectáculo, una verdadera muchedumbre de padres y madres, tíos y tías, esperó pacientemente junto a la boletería del Circular, en la sostenida confianza de que alguien no reiterara sus reservas de entradas y en consecuencia quedara sitio para la botijada confiada a su custodia.

De la autora brasileña María Clara Machado, el público montevideano ya conoce *Pluft el fantasmita*, considerada la mejor de sus obras. En *Caperucita Roja*, la autora usa libremente la materia prima del cuento de Perrault, y la posterior de los hermanos Grimm, y aunque transforma algunas de sus instancias fundamentales (el Lobo no se engulle a la Abuela ni a la Nieta) y agrega una serie de personajes (Tinoco, *"ángel de la guarda"* que cuida a la Abuela; el cazador Pirlimplín, encargado de restituir el Lobo al zoológico de donde escapó) así como una suerte de Coro, integrado por la Palmera Tonta, el Sauce Llorón, el Peral Simpático y el Manzano Coqueto; pese a todos esos cambios y adiciones, es en realidad la vieja esencia del cuento la que constituye la estructura de la pieza y también la que alimenta la ruidosa atención del más *engagé* de todos los públicos. Pero a esta altura no hay que escandalizarse demasiado con esa flagrante utilización de un texto clásico. Después de todo, no son pocos los autores modernos que han *recreado* —con grandes o pequeñas variantes— los inacabables temas que manejaron, por ejemplo, los griegos. En *Le petit chaperon rouge*, fábula original de Perrault (1628-1703), el Lobo, metiéndose en la cama de la Abuela, se come a Caperucita, y ese es el fin. En la posterior versión, *Rotkappchen*, de los hermanos Jacob (1785-1859), la anécdota prosigue hasta que comparece el cazador, quien abre el vientre del Lobo y salva de ese modo a la abuela y a la nieta. La autora brasileña evita el digestivo festín del Lobo, debido tal vez a las obvias dificultades para solucionar en escena, pero además propone otra salida: una vez que el Lobo es apresado y confinado nuevamente en su jaula. Caperucita sugiere (y consigue) que se lo libere, bajo promesa (claro está) de que habrá de portarse bien. O sea, una suerte de coexistencia pacífica, recibida con gran alborozo por la población infantil. En la población adulta, se escucharon discretos suspiros de alivio. Este último giro es, quizá, el aporte más positivo y original de María Clara Machado. Después de tanto odio, violencia, exasperación e histeria, como absorben diariamente a los niños frente al televisor, no viene mal esta discreta inyección de paz.

El elenco del Circular emprendió esta tarea con un entusiasmo contagioso. El reparto está cubierto por varias figuras nuevas, pero en un género

como este las inhibiciones y los nervios son más fáciles de vencer. La codirección de España Andrade (responsable de la puesta en escena y además buena traductora) y Julio César Stagnaro, imprimió al espectáculo el ritmo jocundo que necesitaba, y en el trazado de persecuciones y escondites, demostró tener un buen conocimiento de los reflejos infantiles, ya que el griterío del auditorio primario y normal participó activamente en las distintas cacerías. Dentro de un elenco que se desenvolvió con soltura y buen humor, merecen especial destaque Teresita Morales (Caperucita), Miriam Dibarboure (Coneja), Hugo Rodas (Cazador Pirlimplín) y Oclides Carballo (el Lobo). La escenografía y utilería de Osvaldo Reyno fue tan sumaria y funcional como reclamaban el texto y la circularidad. En cuanto a la música de Hugo Rodas, tuvo dos virtudes: fue agradable y no trajo el recuerdo (tan montevideano) de Kurt Weill.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de abril de 1965: 8).

Ana en blanco y negro por la Comedia Nacional

Esta noche reaparecerá en el Solís el elenco de la Comedia Nacional con una pieza de Ruben Deugenio, *Ana en blanco y negro*, que será dirigida por Ruben Yáñez.

Ruben Deugenio nació en Montevideo, en 1925. Empezó a escribir en 1950, y sus primeros cuentos aparecieron en varios diarios montevideanos. En 1956, obtuvo una mención en un concurso organizado por la revista *Número* y en 1958 ganó el segundo premio en un concurso de narradores inéditos organizado por el Concejo Departamental de Montevideo, con un volumen titulado *Los paraísos y otros cuentos*. En 1953 había adaptado para la Radio Oficial del SODRE cuentos de Poe, Maupassant, Pirandello, Unamuno, Wilde; también efectuó una radioteatralización del *Ariel*, de Rodó.

A partir de 1959, primero el teatro y luego la televisión, absorben toda su labor literaria. En ese año, el conjunto independiente La farsa le estrena *El ascenso*, y al año siguiente *Quiniela*, ambas en el Teatro San Antonio. Con esta última obra obtuvo el primer premio del concurso de obras en un acto de autores nacionales, organizado por La Farsa, y también una mención de Casa del Teatro. En 1961, la Compañía Florencio Sánchez presenta en Sala Verdi su pieza *Dieciséis años y una noche* (seleccionada para las Jornadas de Teatro Nacional 1961), y en 1963 El Galpón estrena *La tregua* (también seleccionada para las Jornadas de Teatro Nacional 1963). La publicación en libro de *Quiniela* y *El ascenso* (El Libro Ilustrado, Montevideo, 1962) le permite obtener el segundo premio de Teatro publicado en el concurso anual del Ministerio de Instrucción Pública.

Como libretista de televisión, escribió en 1961 las series *La oficina*; *Los de al lado* y *Aquellos tiempos del sainete*, además de teleteatralizar cuentos de

Faulkner, Averchenko, Aleikhem, Twain, O'Henry, etc. A partir de 1964, escribe *Un ratito con los del cuatro*. En el presente, se ha abierto para Deugenio una importante posibilidad en el cine argentino, donde ya ha comenzado a trabajar como libretista y adaptador.

Sobre el estreno de hoy, Deugenio sintetiza así su estado de ánimo:

"Ser estrenado por la Comedia Nacional no supone, de ningún modo, una consagración para un autor nacional. Es más bien una etapa importante en su carrera autoral. Es tener, además, la posibilidad de que se pongan al servicio de su obra un calificado cuadro de intérpretes, una probada maquinaria escénica y los recursos económicos necesarios para la realización de una puesta en escena adecuada. No quisiera que esta declaración fuese tomada, por quienes me estrenaron con anterioridad, como un reproche. De ninguna manera. Todos, en la medida en que les fue posible a cada uno, tomaron mi obra y la vertieron a la escena con mucho amor y respeto. Debo confesar que ese amor y ese respeto estuvieron siempre por encima de las calidades de mi trabajo. Es un gran compromiso de futuro el hecho de que en este caso abril de 1965 la Comedia Nacional lleve al escenario del Teatro Solís una de mis piezas; Ana en blanco y negro *es una de mis primeras piezas. No es, desde luego, la que más me importa en mi labor de dramaturgo. Pienso que es una obra que debe ser salvada por una buena interpretación y una sensible dirección. Personalmente, hubiese deseado que fuese* Pico de oro *la obra a estrenarse. No considero a* Ana en blanco y negro *como la versión escénica del cuento de Morosoli,* Una virgen. *Para bien o para mal creo haberme independizado bastante del relato del gran escritor minuano".* (Agreguemos que, para mejor información del lector, *La Mañana* publicó ayer en la sección *Al pie de las letras* el cuento original de Morosoli).

Hace algunas semanas, también *La Mañana* publicó en esta sección, un reportaje a Ruben Yáñez sobre el repertorio de la Comedia Nacional para la temporada 1965. En esa oportunidad, el director estable del elenco oficial expresó lo siguiente con respecto a la obra de Deugenio:

"Muchas obras nacionales llegaron a nuestra mesa de trabajo. Había por lo menos cuatro o cinco que podían ocupar perfectamente un lugar en la programación de la Comedia Nacional. Ana en blanco y negro, *que se basa en un cuento (*Una virgen*) de Morosoli, además de las calidades que Deugenio pueda haber aportado como autor (evidentemente, es un muchacho que está trabajando bien) ofrece la oportunidad de rendir un homenaje legítimo a la figura de Morosoli, y también de que sus personajes aparezcan sobre un escenario. Creo además que Deugenio hace una trasposición muy fiel y a la vez enriquecedora (hay que tener en cuenta que el relato original es muy escueto). Incluso ofrece ventajas en un aspecto que podríamos llamar administrativo de lo teatral, porque es muy difícil encontrar piezas con tantos personajes femeninos (*Ana en blanco y negro *es una suerte de* Bernarda Alba *del teatro nacional). Esto le ofrece a la Comedia Nacional la posibilidad de poner todo el elenco femenino sobre el escenario y hacerlo trabajar en forma conjunta".*

En la versión de la Comedia Nacional, la puesta en escena es de Ruben Yáñez; la escenografía, de Mario Galup; el vestuario, de Guma Zorrilla. Integran el reparto, exclusivamente femenino: Carmen Casnelli, Maruja Santullo, Estela Medina, Estela Castro, Elena Zuasti, Nelly Antúnez, Marina Sauchenco.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de abril de 1965: 8).

La virginidad y otros recuerdos de provincia

El cuento original de Morosoli ("Una virgen") no alcanza a las tres páginas y es una de esas apretadas crónicas de almas, tan frecuentes en la obra de un narrador que se caracterizó por su afán de síntesis. Por su forma escueta, por su concisa anécdota, es un cuento cabalmente representativo de la actitud literaria de su autor; pero en otro sentido podría ser rescatado como una excepción. Las caricaturas de Morosoli suelen ser irreductibles solitarios, pobres de espíritu, silenciosos desplazados, pero nunca el desecho, la bazofia, de los que están perdidos para siempre. En sus cuentos, el hombre tiene siempre salvación, pero esa salvación no tiene por qué ser la tradicional o la cristiana, ya que el personaje también puede redimirse por el encantamiento de la amistad, por su perplejidad ante las cosas. Ahora bien, la protagonista de "Una virgen" se sale manifiestamente de ese cauce. Con su seguro instinto narrativo, Morosoli advirtió que, en este caso, la salvación no convenía, artísticamente hablando, a su personaje. Para esa lectora de la Historia Sagrada, traumatizada desde la infancia en que el padre le arrebataba noche a noche a su madre; para esa muchacha de pueblo, naturalmente inclinada al afecto y la sociabilidad (tal vez por eso va a los bailes, al principio con fulgor propio, después como mera acompañante de adolescentes varias), pero decidida a mantenerse en los límites de *"un amor sin hombres"* (tal vez por eso nadie se le declara), el último desamparo, la resentida clausura que va implícita en la última línea del relato, es un final de decisivo efecto, muy Morosoli en cuanto a su economía verbal, pero poco Morosoli en cuanto a la desolación propuesta.

Se me ocurre que el hecho elegido, entre la abundante producción narrativa del autor de *Vivientes*, precisamente un cuento que no es regla sino excepción, resultará más fácil de entender si se piensa que, cuando la mirada del dramaturgo recorre una obra narrativa, siempre va midiendo, calculando (así sea sin deliberación, por simple deformación profesional) en términos de posibilidad dramática. La obra de Morosoli está llena de anexas posibilidad narrativas (muchos de sus cuentos son concentradas viñetas a la espera de un posterior desarrollo), pero en cambio no abundan en ella los sesgos dramáticos. De ahí que Deugenio se haya fijado en la excepción. Por lo general, los cuentos de Morosoli atienden a desarrollos interiores, a

transformaciones en lo profundo de los personajes, aunque estos terminen a veces por volcarse en un solo acto que cabe en una frase. Pero "Una virgen", aunque en cierto modo es la crónica de un alma replegada en sí misma, también es la historia de un conflicto que excede los confines de una intimidad; por lo tanto contiene un rumbo teatral.

En declaraciones previas al estreno, Deugenio expresó que no consideraba a *Ana en blanco y negro* como la versión escénica de "Una virgen", ya que, para bien o para mal, creía haberse independizado bastante del cuento de Morosoli. Es cierto que no es una mera adaptación escénica. Deugenio trató de insertar la brevísima anécdota en un contorno familiar y social; en fin, trató de arrimarle un mundo. En buena parte, lo consiguió. Tal vez lo mejor que tiene la pieza es algo que podríamos llamar su costumbrismo incidental: hábitos de costura, té de yuyos, intransigencia beata, encandilada respuesta frente a toda mención de lo montevideano, etc. Pero Deugenio va más allá. En el cuento de Morosoli, las tías eran una suerte de coro, de corporizado y unánime anhelo, ya que las tres aspiraban a que algún hombre se detuviese en la vida de la sobrina. En la pieza teatral, en cambio, las tías se dividen en dos bandos: por un lado María Luisa (Maruja Santullo) y su aquiescente *partenaire* Sara (Elena Zuasti), y por otro la autoritaria, intransigente Matilde (Estela Castro). Asimismo, mientras en el cuento la irredención afecta solo a la protagonista, en la plaza teatral Deugenio hace que el desamparo cunda, y toque sucesivamente a las tres tías.

Aunque la obra me parece despareja y de a ratos artificialmente estirada, creo que, en general, el texto y la visión dramática se complementan en un nivel más que decoroso. En varios aspectos, estimo que *Ana en blanco y negro* es quizá lo mejor que ha escrito Deugenio. Si además se tiene en cuenta el magro panorama de obras nacionales estrenadas en las últimas temporadas, este reciente logro, así sea parcial, parece alentador. No se me escapa que contribuye (y mucho) a la impresión favorable, el trabajo de un elenco que ha adquirido un envidiable ajuste, pero la verdad es que, en otras ocasiones, ese mismo ajuste no le sirvió a la Comedia para rescatar lo irrescatable. En Ana hay por lo menos un par de personajes (María Luisa, Matilde) que van creciendo desde dentro a lo largo de la pieza. Por otra parte, el primer cuadro tiene una calidad de texto (no tanto en cuanto literatura sino en cuanto diálogo, que es lo que en teatro definitivamente importa), y el último, una progresión dramática, que alcanzan para justificar la presencia de la obra en el repertorio de la Comedia.

Entre uno y otro extremo, la pieza tiene altibajos. El tercer cuadro, por ejemplo, decae verticalmente con el ingrato monólogo de la protagonista: lo que se llama un verdadero hueso. A Deugenio, que en varias zonas tuvo suficiente osadía como para recrear, con sentido teatral, la materia prima de Morosoli, ahí sucumbió a cierta superstición de fidelidad y no se atrevió a insuflar nueva vida escénica al trauma de infancia, un episodio que en

el cuento funciona bien porque es el narrador quien lo explica en tercera persona, pero que en la pieza no supera el origen narrativo y por lo tanto se queda sin ámbito dramático. Deugenio hace que Ana pronuncie con lujo de detalles algo que Morosoli colocaba en el cuento como un recuerdo íntimo, inviolable, de su personaje.

Menos graves son, en el segundo acto, los pintorescos comentarios sobre el advenimiento de la radio, o cierto diálogo sobre tópicos religiosos, pero ninguna de ambas escenas disimula su disminuida condición de relleno. Es una lástima que Deugenio no se haya limitado a apretar el desarrollo dramático alrededor del conflicto central. Todo agregado, toda contribución (como, por ejemplo, la escena en que María Luisa desenmascara a Matilde nombrando con todas las letras el origen de su anquilosado resentimiento), que funcionó en este último sentido, se integró perfectamente con la validez esencial del tema y de su clima; no así los anexos ya mencionados, ni las excesivas reminiscencias lorquianas en los parlamentos de María Luisa, ni las frases de grandilocuente estilo (pese a la advertencia formulada por el autor, en el sentido de que esa inflación era deliberada y proponía la influencia del folletín sobre el lenguaje de los años veinte que rechinaron un poco junto a la sobriedad adoptada en otras zonas de la obra). Asimismo parece increíble que nadie haya advertido que el final cantado de la obra es el grito de Ana: *"¡El vestido no!"*. Todo lo que sigue, hasta la caída del telón, está sobrando, no agrega nada a la tensión dramática y solo sirve para desbaratarla. Una urgente e inmisericorde tijera podría hacer el milagro de convertir a *Ana* en una de las rarísimas obras nacionales con un final auténticamente eficaz. De todos modos, vale la pena destacar el esfuerzo de un autor que evidentemente viene levantando su mira (aunque *Ana* figure en sus primeros trabajos, la verdad es que ha sido últimamente reelaborada) a partir de mera transcripción costumbrista que se notaba en la mayor parte de sus títulos anteriores. A su buen oído para el diálogo y a su capacidad de observación psicológica, ya detectadas en otras de sus piezas, Deugenio agrega ahora el intento de un trabajo en profundidad que significa a sus personajes y permite mirar con esperanza un futuro de dramaturgo.

La puesta en escena de Ruben Yáñez fue sin duda un factor importante en el digno nivel del espectáculo, ya que creó una atmósfera que estuvo al mejor servicio, no solo de los personajes de Deugenio sino también del casi mítico mundo relevado por Morosoli. La mano segura de Yáñez fue también evidente en la dirección de las actrices. Solo cabría reprocharle el paso inadecuado, inútilmente ridículo, que le fuera marcado a Carmen Casnell en su composición de Casilda, la sirvienta. La veterana actriz fue asimismo víctima de un vestuario caricaturesco. En la única escena en que prescindió del famoso pasito, y además llevó otro atuendo menos chocante (cuando relata por qué las muchachas no irán al baile con Ana), dio por cierto la adecuada dimensión a su personaje. Aunque basada en una reiteración molesta es esta

una objeción menor, ya que el amplio reparto, exclusivamente femenino, estuvo muy bien defendido por varios trabajos realmente estimables.

Nelly Antúnez tuvo fuerza y convicción en el papel protagónico, y solo flaqueó en el monólogo sobre el trauma de infancia. Pero allí cualquier actriz hubiera flaqueado. Lo mejor de su trabajo estuvo en el último cuadro, donde fue posible confirmar la impresión de que en la cuerda dramática esta actriz (hasta ahora desaprovechada por el elenco oficial) puede rendir excelentes frutos. En una confrontación que no conoció pausas. Maruja Santullo y Estela Castro desarrollaron con plena solvencia el agresivo contrapunto de las tías. Elena Zuasti se lució sobre todo en el primer cuadro y en general matizó inmejorablemente sus contraescenas. Estela Medina, mal maquillada, sacó sin embargo buen partido de su breve intervención en el segundo acto. Marina Sauchenco estuvo desenvuelta, aunque tal vez caricaturizó con exceso la segunda aparición de Doña Martina. En papelitos muy menores, no desentonaron Susana Bres, Liropeya Romero y Tania Barbieri. La escenografía de Mario Galup, sin duda buena en el único ambiente que soporta la acción, fue lamentablemente estropeada por los agregados laterales, inusitada mezcla de *collage*, *Pop Art* y cambalache, que se dio de golpes con la puntualísima y austera descripción de la sala pueblerina.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de abril de 1965: 10).

Recital a tres voces

Una nueva sala, con una platea de más de doscientas butacas, buena acústica y una excepcional visibilidad, fue inaugurada ayer por Teatro Uno. Se trata del Club Católico (Cerrito 475). En un momento en que nuestro medio teatral atraviesa una seria crisis, y, como consecuencia de ello, varias salas han cerrado sus puertas, cabe destacar la intrepidez de una institución que entrega a la actividad teatral montevideana una sala impecablemente instalada.

El recital inaugural fue en cierto modo una introducción al espectáculo, ya específicamente teatral, que el mismo elenco estrenará el jueves 29 en el mismo escenario: *La barraca*, un programa armado con piezas en un acto de García Lorca.

Teatro Uno inauguró su actividad a principios de 1964 también con un recital poético. En la pasada temporada fue uno de los elencos que actuó con más regularidad. *Epifanía*, *Probatar*, *Acto sin palabras*, *La última cinta magnética*, *Por el paseo público*, *El infierno*, fueron los títulos que, en un nivel por cierto desparejo en cuanto a logros, permitieron sin embargo comprobar que el conjunto (que también actuó en Salto, Mercedes y Rivera) tomaba muy en serio sus peculiares postulados.

Ahora, como títulos inmediatos a *La barraca*, anuncia *Oración de arrabal* y *La caja de arena*, de Albee.

El recital del viernes tuvo dos aspectos. Luis Cerminara, Alberto Restuccia y Jorge Freccero no solo leyeron sus propios poemas, sino que además trataron de explicar (y a la vez apuntalar con largas citas) en qué consiste su actitud frente a la poesía y frente al teatro. Al desarrollar lo que ellos llaman *"visión de la poesía sobre el escenario"*, los expositores de Teatro Uno hicieron notar que su esfuerzo no estaba dirigido a la mecánica exterior de la poesía sino a la actitud interior. Manifestaron que su propósito era *"partir de la sombra europea que nos ataca y empobrece para poder defendernos con sus propias armas. No deben importar las influencias si estas están usadas claramente. De nada servirá el localismo ciego en un mundo que tiende cada vez más al universalismo"*.

Luego vino un aluvión de citas, que empezaron por Descartes (*"tampoco quiero saber que han existido hombres antes que yo")*, pasaron por Pavese (*"no vamos hacia el pueblo porque ya somos pueblo")* y terminaron en Antonin Artaud (*"no hay para el espíritu barrios reservados")*. La velada tuvo ese aire de desamparada solemnidad que suele encontrarse en ciertos espectáculos mixtos (teatro-poesía-música) de París o de San Francisco.

Sin embargo, aunque los tres principales sostenedores de Teatro Uno no tengan todavía muy claro su objetivo, o por lo menos no hayan logrado explicarlo con suficiente coherencia (la profusión de citas ajenas más bien confunde al oyente), la verdad es que en la parte poética propiamente dicha, varios de los textos leídos tuvieron suficiente interés. Me pareció que, curiosamente, los tres se complementaban en sus virtudes y defectos. En tanto que Cerminara es quien tiene un sentido más claro del ritmo poético y es además quien mejor dice y dosifica; Restuccia, por su parte, compone largos poemas narrativos con un planteo quizá demasiado intelectual, y Freccero, por último, si bien es cierto que no domina su medio de expresión (y además su dicción es tan borrosa que a veces resulta ininteligible), es de los tres quien más se acerca a una concepción poética, en el mejor sentido de la castigada palabra. Su poema sobre el *"yo corriendo y escapando"*, fue sin duda el mejor momento de la noche.

De todos modos, en cualquiera de los tres casos, lo que no parece adecuado es el vehículo verbal. Los poemas de Cerminara, Restuccia y Freccero son en todo caso aptos para ser leídos. La poesía dicha en voz alta, precisa claridad, alusiones directas, efectos palmarios; de lo contrario, el oyente pierde pie y se extravía en la selva de metáforas, de alegorías, de símbolos. Los tres (y en especial Freccero) me parecen más atendibles como aspirantes a poetas que como armadores de manifiestos o como absurdistas teatrales. Pero todo juicio de este tipo ha de ser necesariamente provisorio, por lo menos hasta que lo avale la lectura, esa vieja transacción entre el poeta y su cómplice.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de abril de 1965: 19).

Nuevas y viejas convenciones

La barranca, espectáculo creado con textos de Federico García Lorca, que incluyen en Prólogo a los *Títeres de Cachiporra*, las piezas breves: *La doncella, el marinero y el estudiante*, *Quimera*, *El paseo de Buster Keaton*, y un *Epílogo a manera de homenaje*. Dirección de Luis Cerminara y Alberto Restuccia. Escenografía, vestuario e iluminación de Galdys de Iriondo; música de Alberto Reyes; proyecciones de Eduardo Restuccia y Leonel Harari. Actúan: Alberto Restuccia, Luis Cerminara, Raquel Flores, Nidia Di Giorgio, Myriam Vila. Espectáculo estrenado por Teatro Uno en la nueva sala del Club Católico, el sábado 8.

Teatro Uno ha querido brindar un homenaje a Federico García Lorca, pero, coherente con lo que ha sido hasta ahora su línea vanguardista (tal vez sería mejor seguir en esto a algunos críticos europeos, que hablan de un *teatro neoconvencional)*, no eligió para su ofrenda ninguna muestra del Lorca populista, estremecido y sonoro, sino que prefirió juntar tres piezas cortas del también breve periodo surrealista del poeta de Granada. Tanto *La doncella, el marinero y el estudiante*, como *Quimera* y *El paseo de Buster Keaton*, fueron escritas en 1928, es decir, un año antes de *Poeta en Nueva York* y dos antes de *Así que pasen cinco años*, posiblemente el fruto más logrado de esa etapa. Junto con el programa, Teatro Uno entrega una hoja en la que explica que eligió estas obras *"por tratarse de textos de una extrema libertad poética, que nos permitían una aplicación directa de métodos basados en las ideas de Alfred Jarry y Antonin Artaud"*. El título general *La barraca* alude, como es obvio, al conjunto teatral que Lorca fundara en 1932 con Eduardo Ugarte.

Precisamente esa referencia a *La barraca* ayuda un poco a entender el rumbo intencional de Teatro Uno. Cuando el grupo de Lorca y Ugarte se presentó en Madrid, el crítico Enrique Díaz Canedo escribió en *El Sol* (Madrid, 22 de agosto de 1932) que la cualidad sobresaliente del conjunto era *"la aspiración a un estilo"*. Lo mismo puede decirse de Teatro Uno, cuyas sucesivas presentaciones lo han convertido en uno de los pocos elencos montevideanos que *aspira a un estilo*. Todavía no lo ha conseguido, pero la mera aspiración alcanza para darle una coherencia interior que no es frecuente en nuestros conjuntos. Eso es innegable y se va haciendo más evidente en cada nuevo espectáculo.

La oportunidad, la validez esencial, el significado último de tal esfuerzo: esos ya son otros cantares. Personalmente opino que esta aparente vanguardia se ha quedado atrás. La última vez que estuve en Europa, escuché de un joven poeta ucraniano esta lúcida advertencia: *"En el arte acontece algo parecido a lo que sucede en los ejércitos: la* vanguardia *solo tiene sentido cuando no pierde contacto con el resto de las tropas"*.[38] Buena parte del teatro del absurdo (y esto val no solo para la sucursal montevideana sino también para la

38 Véase "Carta de Bucarest. Informe sobre Babel" (*La Mañana*, 27 de junio de 1964).

central europea) parece hoy una vanguardia extraviada, cuyas comunicaciones con el resto del mundo se han lamentablemente interrumpido.

Al retornar a Lorca, Teatro Uno apela a los planteos de Jarry y Artaud. Nadie puede hoy poner en duda la decisiva importancia que estos dos nombres han tenido, a través de un largo proceso, para llegar a la eclosión actual del *antiteatro*, pero su valor ya ha pasado a integrar la historia. Volver la mirada a esa importantísima pero antigua vanguardia, significa en cierto modo retroceder. ¿Qué pensaríamos de un ingeniero electricista que en pleno 1965 basara toda su actual investigación en la pila de Volta, prescindiendo de los descubrimientos en cadena que vinieron después? Por supuesto, creo que en teatro nadie tiene obligación de ser *neoconvencional*, pero si alguien decide (como aparentemente lo ha decidido Teatro Uno) serlo a plena conciencia, no veo claramente el motivo válido para aplicar métodos en su forma primera e incompleta.

La aplicación de las ideas de Jarry y Artaud tienen que ver (en la versión de Cerminara y Restuccia) con la utilización de letreros (recurso perfeccionado por Brecht), con el aprovechamientos del actor como elemento decorativo (recurso posteriormente enriquecido por Decroux, Marceau y otros mismos contemporáneos), y en cierto modo con la obsesión antiverbalista de Artaud, cuyo más difundido postulado (*"el teatro, como la peste, es un delirio contagioso")* ha sido llevado por Beckett a sus más oprimentes consecuencias. Sin embargo, *La barraca* revela que no todas las ideas de Jarry y Artaud engrampan idealmente con las piezas surrealistas de García Lorca. En aquellos iniciadores del absurdo había un factor de autodestrucción y de vacío, que tuvo luego su lógica consecuencia en varios de los más importantes títulos del Grupo de París, pero que en cambio no se corresponde con la etapa surrealista de Lorca. Por algo, el surrealismo fue en Lorca un brillante accidente y no el tono general de su obra dramática: el poeta no podía autodestruirse si en realidad estaba tratando de *construir* su propio mundo. El surrealismo que realmente se posó en Lorca tuvo sobre todo un valor lúdico, un estímulo mágico, un aire de juego y hasta de disimulo, que incluso en alguna obra (*El público*) le permitió dejar imprecisas constancias sobre inversiones sexuales y hermafroditismo.

Sentadas las discrepancias, vale la pena señalar que el espectáculo de Teatro Uno tuvo un nivel de solvencia interpretativa y hasta de recursos técnicos (proyecciones con titulares e imágenes, buena iluminación) francamente superior al de anteriores presentaciones. Las tres piezas oscilan entre el hermetismo y la poesía, y esa vacilación fue bien aprovechada, especialmente por Cerminara, que con su trabajo dio una línea de continuidad a todo el programa. La mejor de las piezas es tal vez, *Quimera*, la única que muestra, así sea parcialmente, la conjunción del aporte surrealista con el viralismo de Lorca. El recurso (usado por Ceminara) de decir las acotaciones en *El paseo de Buster Keaton* tuvo a veces una eficacia inesperada. Por otra parte, el final, con los personajes despidiendo a viva voz a su creador, quizá

no haya sido exactamente vanguardista o neoconvencional, pero en cambio manejó con acierto esa vieja convención llamada sentimiento. Dentro de un plano de general corrección, caben también menciones para la cálida y bien dosificada voz de Nidia de Giorgio y para la inspirada pericia del pianista y compositor Alberto Reyes. En resumidas cuentas, un espectáculo eficientemente compaginado, con cierto tinte esnob y destinado a un previsible cogollito intelectual. Quizá podría ser comentado con las palabras del propio Lorca: *"El teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama* matar el tiempo".

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de mayo de 1965: 12).

Un hombre para todos los tiempos, de Bolt, por la Comedia Nacional

La Comedia Nacional estrena esta noche en el Solís, bajo la dirección de Orestes Caviglia, su segundo título de la temporada: *Un hombre para todos los tiempos* (*A Man for all Seasons*), del autor inglés Robert Bolt, que en esta obra ha llevado a escena la figura de Tomás Moro, el Lord Canciller que pagó con su vida su negativa a validar el matrimonio de Enrique VIII y Ana Bolena.

Tomás Moro (la grafía inglesa es Thomas More) nació en Londres el 7 de febrero, de 1478. Como humanista, mantuvo relación y amistad con Colet, Erasmo y Vives. Tradujo a Luciano, narró la historia de Ricardo III y Eduardo VI, y escribió numerosas obras en latín, de las cuales la más famosa es *Utopía*, cuyo verdadero título no es tan sintético: *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. Esta obra, traducida al inglés (por Ralph Robinson) en 1551, fue originalmente publicada en 1516 y está parcialmente escrita en forma de diálogo. En su obra, More fustigó a la sociedad de su tiempo mediante una metáfora: creó el Estado imaginario en la isla de Utopía, cuyo régimen social establecía la obligatoriedad del trabajo y una jornada laboral de solo seis horas, para que el trabajador tuviera tiempo de cultivar su intelecto. Con todo, los intelectuales eran considerados seres improductivos y, en consecuencia, su número era limitado. En ese Estado ideal, la propiedad privada es suprimida y el bien colectivo se antepone al del individuo.

Sobre la vida de Tomás Moro han escrito Stapledon, Harpsfield y su yerno William Roper (uno de los personajes es la pieza de Bolt), quien lo muestra como un conversador fecundo e ingenioso. Como escritor, como comerciante y como hombre público, gozó en su tiempo de un prestigio excepcional. Quería mucho a su numerosa familia (retratada en la célebre

estampa de Holbein) y solía decir que siempre se reservaba tiempo *"para conversar con mi esposa, charlar con mis hijos y hablar con mis servidores.* —Como ha señalado Bolt— *al dejar esta vida, More dejó mucho más que otros hombres, ya que aceptó y disfrutó de la sociedad que lo rodeaba"*. Al principio, Tomás Moro gozó de la amistad de Enrique VIII, pero cuando este, con el pretexto de divorciarse de Catalina de Aragón a fin de casarse con Ana Bolena (que al fin de cuentas serían solo las dos primeras de su sexteto de esposas) rompió con Roma y se proclamó único y supremo jefe de la Iglesia de Inglaterra, Tomás Moro se negó a firmar el Acta de Supremacía y el Rey lo condenó a ser decapitado por el crimen de alta traición. La sentencia fue cumplida el 7 de julio de 1535.

Para Robert Bolt, este personaje religioso (que en 1935 fuera canonizado) se convierte en un *"héroe del Yo"*, en una afirmación del individuo. Bolt nació en Sale, Manchester, en 1924; se educó en los medios universitarios de esa ciudad condal; sirvió tres años en el Ejército y en la Fuerza Aérea; durante un tiempo colocó pólizas de seguros; fue profesor del Millfield School, de Somerset, considerado uno de los más caros colegios de Inglaterra debido a que solo admite seis alumnos por clase; está casado con la pintora Jo Robert y tiene tres hijos. Ha escrito y estrenado tres obras teatrales: *Flowering Cherry* (que en 1959 tuvo en Broadway tan rotundo fracaso que solo duró en carteleras cuatro días), *The Tiger and the Horse* y *A Man for All Seasons*. Fue este tercer título el que le dio fama internacional y le permitió además reconquistar el favor del público y la crítica neoyorquina.

La pieza forma parte del sexto volumen de la serie *New English Dramatists* (Hay traducción española de Osvaldo López Norguerol, bajo el título *Un hombre cabal*, Los libros del Mirasol, Fabril Editora, Buenos Aires, 1963, 155 páginas) y fue estrenada en el Globe Theatre de Londres, en el verano de 1960, bajo la dirección de H. M. Tennent y con la interpretación de Paul Scofield. En un extenso prólogo, Bolt ha explicado que, a medida que escribía acerca de él:

"Tomás Moro se fue convirtiendo para mí en un hombre con diamantina conciencia de sí mismo. Sabía de dónde venía y a dónde había llegado. Sabía qué región de su alma podía ceder a las incursiones de los que amaba. En ambos casos, era una vasta región de su propio ser, porque Moro no desconocía el miedo y amaba con intensidad".

Bolt reconoce que en sus obras anteriores trató con fatal timidez de presentar personajes contemporáneos en un estilo que los hiciera más grandes que la vida misma. *"Por eso elegí un marco histórico para esta pieza, confiado en que la distancia cronológica me haría tratar a mis personajes en forma adecuadamente heroica, adecuadamente teatral"*. Como ya ha sido visto por la crítica europea, el mensaje de la pieza podría estar inscrito en la célebre frase que pronuncia el protagonista: *"Los hombres de Estado que renuncian a*

su propia conciencia en atención a sus deberes públicos, no hacen más que llevar a su país al caos por el camino más corto".

La dirección de la pieza ha sido confiada a Orestes Caviglia, que entre 1951 y 1956 ejerciera la dirección estable del elenco oficial. Posteriormente volvió a dirigir la Comedia en *Viaje de un largo día hacia la noche*, de O'Neill, y también visitó Montevideo como director de Gente de Teatro Asociada, que representó en el Cervantes, *Hombre y superhombre* y *Querido mentiroso*. La escenografía es de Carlos Carvalho. Integran el reparto: Alberto Candeau (en el papel de Tomás Moro), Enrique Guarnero, Rafael Salzano, Horacio Preve, Maruja Santullo, Estela Medina, Eduardo Prous, Jorge Triador, Eduardo Schinca, Omar Giordano, García Barca, Jaime Yavitz, Martínez Pazos y Marina Sauchenco.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de mayo 1965: 10).

El asesino sin sueldo, de Ionesco, por La Máscara

La Máscara estrena esta noche el segundo título de su repertorio de 1965: *El asesino sin sueldo*, de Eugène Ionesco, es traducción y adaptación de Sergio Otermin, quien también será responsable de la dirección del espectáculo.

Ionesco (probablemente el autor de vanguardia más representado en Montevideo, cuyo público ha podido ver *Rinocerontes*, *La lección*, *Las sillas*, *La cantante calva*, *Joven casadera* y *El rey se muere)* nació en Slatina, Rumania, el 26 de noviembre de 1912. Su madre, Theresa Icard, era francesa, y el francés fue en realidad el primer idioma de Ionesco, ya que los padres se trasladaron a París casi en seguida del nacimiento de Eugène.

Cuando este tenía trece años, la familia regresó a Rumania, y él debió aprender entonces el idioma de su país natal. En la Universidad de Bucarest fue estudiante de francés, y luego profesor del mismo idioma en un liceo rumano. Bajo la influencia de Maeterlinck y Francis Jammes, escribió sus primeros poemas, pero su ingreso en la literatura se produjo con ruido y ambigüedad (dos rasgos que su personalidad actual sigue conservando): escribió dos ensayos sobre un terceto de destacados literatos rumanos (Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu), uno rebosante de acusaciones, otro pletórico de elogios. El título del volumen era *¡No!*, y trataba de demostrar la identidad de los contrarios. En 1936 se casó con Rodica Burileanu, una rumana de aspecto tan oriental que ha dado pábulo al rumor de que Ionesco estaba casado con una china. En 1938 obtuvo una beca del gobierno rumano para escribir en París una tesis sobre *"los temas del pecado y de la muerte en la poesía francesa a partir de Baudelaire"*. Nunca escribió una línea sobre tan pomposo tema, pero en cambio se quedó en Francia.

Cuando estalló la guerra, Ionesco estaba en Marsella, pero después volvió a París, donde trabajó en publicidad. Al concluir la guerra, tenía 33 años, le gustaba leer ficción y ensayos, ir al cine, escuchar buena música, visitar galerías de arte; pero detestaba el teatro. Ya entonces creía que *"la verdad de la ficción es superior a la de la realidad"*. En 1948 quiso aprender inglés, y el estilo ramplonamente pedagógico del texto *L'Anglais sans peine*, lo llevó a escribir una comedia de intención paródica, una *"comedia de la comedia"*, que después de muchos proyectos de títulos se llamó *La cantante calva* (en un ensayo, uno de los actores cometió un error: dijo *"cantante calva"* en lugar de *"institutriz rubia"*, e inmediatamente Ionesco modificó el texto y se aseguró el título). La obra, estrenada en el Theatre des Noctambules el 11 de mayo de 1950 fue un fracaso de público y de crítica (solo la elogiaron Jacques Lemarchand y Armand Salacrou). Pero, a partir de su segundo título, *La lección*, seguido por *Jacobo* y *Las sillas*, Ionesco empezó a adquirir un renombre internacional. Después produjo una larga serie de piezas en un acto, culminadas por su ingreso en un teatro decididamente más comercial: *Rinocerontes*, obra que para algunos representó la confirmación de que Ionesco, pese a su sostenido desprecio hacia el teatro de *boulevard*, podía en definitiva inscribirse en un *boulevard de gauche*. Posteriormente estrenó *El rey se muere* (presentada el año pasado por la Comedia Nacional) y hace pocos meses su último título: *Hambre y sed* fue estrenado en Düsseldorf.[39]

El asesino sin sueldo (*Tueur sans gages*) fue escrita en Londres y lleva como fecha de conclusión: agosto de 1957. Fue estrenada en febrero de 1959, en el Theatre Recamier.

Es su segunda obra en tres actos y probablemente uno de sus esfuerzos más ambiciosos. Para Martín Esslin, crítico especialista en vanguardias y absurdos, es la mejor pieza de Ionesco. El protagonista, Bérenger, reaparecería luego en otras tres obras: *Rinoceros*, *Le pieton de l'air* y *Le roi se meurt*. No hace mucho Ionesco declaró en Turín: *"Algo que puedo asegurar es que no habrá más Bérenger. Lo dejo en paz, ya lo he fatigado demasiado"*.

En general, la crítica ha considerado que en *El asesino sin sueldo*, Ionesco ha encontrado un vehículo ideal para su concepción metafísica. En esa historia de un hombre común (no otra cosa es Bérenger) que ingresa en un asombroso nuevo barrio donde existe una perpetua primavera, y donde un misterioso asesino va cobrando víctima tras víctima, Ionesco se enfrenta dramáticamente a la *"inevitabilidad de la muerte"* y parece ofrecer a la meditación del espectador el absurdo de la humana existencia.

El director Sergio Otermin ha declarado que en su versión ha efectuado varios cortes, reduciendo los tres actos del texto original a un solo acto largo. La escenografía e iluminación son de Marta Oreggia; la ambientación sonora, de Coriún Aharonián; el vestuario, de Sylvia Labrocca Savio; el

39 El autor aprovecha lo escrito en "Reaparece la Comedia Nacional con *El rey se muere* de Ionesco" *(La Mañana,* 8 de agosto de 1964).

maquillaje, de Dina Vega, las máscaras, de Olga Pucurull. Integran el elenco: Atilio J. Costa (en el papel de Bérenger), Alberto Mena, Alma Ingianni, Walter Camelo, Hugo Bardallo (de Teatro Circular), Jorge Zouain, Carlos Maciú, María Pietra (de El Tinglado), Isabel Sawer, Daniel Bertis, Olga Pucurull, Aramis Ney, Bárbara Ninx, Ana Durand, Randolf Pereira, Laura Podestá, Hugo Gnazzo, Walter Spagnolo (de Teatro Circular) y Sara Miró.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de mayo de 1965: 10).

Una conciencia para viejos tiempos

Una de las cosas más claras en *Un hombre para todos los tiempos* es que su autor, Robert Bolt, quiere entregar un mensaje; una de las más oscuras, en cambio, es saber en qué consiste realmente ese mensaje. Habrá quien opine que el mensaje rompe los ojos, ya que el protagonista, Thomas More, dice de infinitas maneras que el hombre ha de actuar según su conciencia, postulado este que probablemente no halle opositores teóricos. Sin embargo, me resisto a creer que un hombre inteligente y hábil como Bolt decida armar tres largos actos de reconstrucción histórica nada más que para darnos tan higiénico consejo. Claro que el dramaturgo proporciona otros indicios. En el prefacio, por ejemplo, confiesa que su Thomas More es un *"héroe del Yo"*, mientras que en otro texto aclara que de varas figuras históricas (Gandhi, Einstein, Lenin, Schweitzer, Hammarskjöld) que él considera *"obviamente admirables"*, el nombrado en último término es el que más se aproxima al perfil del *hombre ideal*. Para tener, por sobre cuatro siglos, ese difícil cabo de sus admiraciones que extrañamente unen al Lord Canciller (decapitado el 7 de julio de 1535 por haberse negado a reconocer a Enrique VIII como único y supremo Jefe de la Iglesia en Inglaterra) con el Secretario General de Naciones Unidas, abatido en circunstancias todavía confusas durante una de las tantas crisis congoleñas, Bolt incurre en algunas oscuridades y dudas, que pueden llevar a un sorpresivo convencimiento: si, por un lado, Thomas More fue un cabal hombre de conciencia, su creador dramático parece en cambio un hombre de conciencia desosegada, por lo menos en cuanto se refiere al rubro social.

Personalmente, considero que el Thomas More de la historia es una figura valiente, respetable, digna; no me parece, en cambio, que el protagonista de Bolt llegue a esa altura. Este, pero no siempre el personaje histórico, es un *héroe del Yo*. En uno de sus tantos textos alusivos (Bolt se ha pasado explicando, sin éxito, lo que quiso decir en su obra), el dramaturgo británico habla con explicable desprecio de las figuras de Stalin y de Hitler. Pero acaso esos célebres ególatras ¿no fueron a su modo *héroes del Yo*? Hoy en día, el Yo omnipotente e inflexible, desprendido de la sociedad y dispuesto a hacer su voluntad pese a quien pese, no parece una fórmula particularmente recomendable. Habrá por supuesto quien opine que el dramaturgo vio ese matiz,

y por eso agregó el factor *conciencia*. Pero veamos cómo funciona la conciencia de More, personaje de Bolt. Cuando Norfolk le pregunta si considera que el Papa es un mal príncipe, More contesta: *"Bastante malo"*, y cuando el mismo Duque le señala que ese vicario de Dios es un vínculo muy tenue con Cristo, More acota: *"¡Y cuán tenue!"*. O sea que en More (al menos en el More que ve y defiende Bolt) la firmeza de la actitud religiosa no está sostenida por una convicción integral, totalizadora. Para el personaje importa más que su Yo haya decidido en qué va a creer, que el hecho, por él reconocido, de que el Papa sea *"un mal príncipe"* o *"un tenue vínculo con Cristo"*.

No hay que olvidar en qué tiempo y en qué condiciones escribe Bolt. No lo hace por cierto, como Brecht en su *Galileo Galilei*, en un doloroso exilio y golpeado por el desentendimiento de lo social que significan las primeras armas nucleares; ni tampoco como Arthur Miller en *Las brujas de Salem*, en el centro de la era macartista. No, Bolt escribe sin restricciones ni temores a la vista, en la Inglaterra de 1960, y propone esa suerte de exorcismo histórico como una atendible lección para el presente. Sin embargo, podría hacer suyas las palabras que pone en boca de su protagonista: *"Perfecto. Oscuridad es lo que ahora me hace falta"*. Si tratamos de penetrar esa oscuridad, la pregunta surge por sí sola: ¿Es posible que en 1960 un intelectual inglés siga proponiendo como paradigma la conciencia pura, descarnada, incontaminada, que durante siglos fue catecismo ético de la civilización occidental? ¿No es ya hora de reconocer que la conciencia del ser humano está contaminada por la conciencia del prójimo? Precisamente Arthur Miller fue capaz de señalar que *"el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad dentro del hombre"*, es decir, que también la sociedad está dentro de la conciencia, y esta, en sus famosos e inapelables dictados, ya no puede evitar los condicionantes sociales. La pequeña (y válida) conciencia social del individuo, también integra la gran conciencia social de su clase; mejor aun, para que esta última realmente exista, debe estar integrada por la suma de las conciencias sociales de los muchos individuos que la integran.

No podemos razonablemente exigirle al humanista del siglo XVI, Thomas More, que tenga exacta conciencia de su prójimo; pero sí podemos exigírselo a Bolt, intelectual del siglo XX. Demasiado hizo More con concebir su *Utopía*, en la que sentó los principios de un socialismo económico y procuró que la virtud fuera el fundamento de la moralidad del Estado. De todos modos, es bastante ilustrativo que Bolt haya prescindido de toda esa zona irrefragable de la personalidad de More en beneficio de una menos segura heroicidad del Yo. Tal como aparece en la obra, el Lord Canciller quizá esté más cerca del empecinamiento que de la integridad; por lo menos el deslinde de lo harto confuso. Pero hay otro aspecto que es el mejor síntoma de la desasosegada conciencia de Bolt. En la pieza hay un personaje llamado el Hombre del Pueblo (en el original inglés, es *Common Man* un Hombre Común). Sobre él escribe Bolt con posterioridad al estreno:

"Este personaje pretende representar a alguien con quien todo el mundo se pueda identificar. Sin embargo, una vez que el personaje es cantado de esta manera, se crea una controversia. Unos lo aceptan por considerar que disminuye adecuadamente a la vulgar persona representada. Otros se resienten amargamente a causa de él. En realidad, yo quise hacerlo simpático provisto de una filosofía contagiosa".

Sin embargo, en la obra había sido diseñado en otros términos: *"Viste una malla negra de la cabeza a los pies que hace resaltar su figura panzuda. Su rostro ladino, de indiferente benevolencia, expresa cuanto más un humor soez"*. El crítico inglés Harold Hobson, que oportunamente señaló la rapidez con que había cambiado la actitud de Bolt hacia el personaje, se pregunta: *"¿Puede realmente suponerse que Bolt admira la panza o ve en el humor soez una inexpugnable filosofía?"*, y luego se responde: *"Más bien me inclino a pensar que el autor, viendo en la representación del año que había hecho a la impresión que la democracia tiene de sí misma, […] no vaciló en convencerse de que su intención había sido otra"*.

La verdad es que ese Hombre Común u Hombre del Pueblo es quien comete los actos más abyectos de la pieza: traiciona por dinero, pronuncia el injusto fallo contra More, e incluso oficia de verdugo. No es improbable que el desasosiego en la conciencia de Bolt provenga de esta implícita transferencia: no son los apetitos o la ambición del Rey, ni la hipocresía de la presunta Justicia, ni la obsecuencia de los diversos Poderes, los que abaten a More; quien lo mata es el injusto, y corrompido *pueblo*, representado no solo por el Hombre Común sino también por la egoísta mujer que lo acusa. En pleno siglo xx, que tan a fondo ha estudiado las más sutiles técnicas plutocráticas, semejante transferencia se hace inevitablemente sospechosa.

Ahora bien, ¿qué eficacia dramática logra el autor con el tortuoso desarrollo de su elusivo tema? No mucha, por cierto. Desde el punto de vista teatral, quizá habría sido preferible que en la conciencia del autor no hubiera tanta intranquilidad, ya que cierta vergonzante responsabilidad frena constantemente la vitalidad de la obra. Bolt ha dicho que, con el Hombre del Pueblo, ha tratado de hacer lo contrario de Brecht: es decir, atraer al público en vez de distanciarlo. Pero hay diferencias más importantes y no meramente técnicas: en *Galileo Galilei* (obra que viene inevitablemente al recuerdo) hay un autor firme, cabal, y un personaje conflictual, inseguro; en *Un hombre para todos los tiempos*, hay un personaje firme, cabal, pero un autor intranquilo, vacilante.

El conflicto de More con sus enemigos (y aun con sus amigos) se vuelve particularmente monótono. La negativa del protagonista a avalar la anulación del matrimonio de Enrique viii con Catalina, no es suficiente para llenar tres actos. More dice y repite sus argumentos, se escuda largamente en la Ley, se aferra con tenacidad a su conciencia, pero en la tercera o cuarta edición de su actividad invariable, el interés del público se aplaca y se diluye.

Queda, por supuesto, la escena de la despedida familiar, pero se trata sin duda de un recurso fácil, ya que siempre será conmovedor ver a un condenado que se despide de su mujer y de su hija, y a los efectos de la emoción es lo mismo que se trate de un criminal o de un mártir. Quedan, por otra parte, las muchas frases en ominosa bastardilla, que Bolt registra o incluso compone. Pero queda también el absurdo esencial de la pieza: como Bolt es confesadamente *no-cristiano*, no pone el acento en los principios que sostienen la incólume actitud de More, sino en lo único que de la misma puede compartir: la firmeza de su resistencia. Eso solo no alcanza para hacerla dramática; pero no impide que el autor demuestre su artesanía.

En la versión de la Comedia hay dos trabajos que enaltecen el espectáculo y que lo convierten en recomendable: la labor de Alberto Candeau en el papel de More, y la escenografía de Carlos Carvalho, también autor del notable vestuario (el Enrique VIII parece renacido del cuadro de Holbein). La planta no solo fue una solución impecable para los cambios constantes que exige Bolt, sino que además representó un verdadero disfrute visual. No conformó el aporte de Caviglia como director. Si bien fue cuidadoso en la elección y orientación de intérpretes, no consiguió imprimir a la pieza el adecuado ritmo; más bien lo imprimió a destiempo. Cuando More goza de bienestar, consideración, poder, es decir cuando puede justificar la euforia, el tono general fue opaco, bajo de tono, excesivamente cauto, plagado de silencios. En la segunda parte, cuando la desgracia se cierne sobre el protagonista y aquel bajo tono sería más verosímil, Caviglia prefirió enfatizar la puesta. Así se dio el caso curioso de que a medida que el protagonista se iba desalentando, la revisión iba curiosamente tomando aliento.

Aun en medio de ese desencuentro, la labor de Candeau fue excelente. Menos tenso que en su recordado Galileo, el actor enriqueció constantemente la rígida trayectoria de More. Mediante el recurso de darle a veces un sesgo irónico, o un tinte de picardía, o una propensión a la familiaridad, Candeau humanizó considerablemente un personaje que en el texto parece tener poco asidero para el intérprete. El énfasis de la escena en prisión, así como cierta toma de impulso antes de cada frase para la historia, disminuyeron levemente el nivel de una labor de real mérito, pero esos fueron defectos de todo el elenco y parece más justo cargar el reproche a la dirección. Guarnero, como Hombre del Pueblo, fue muy eficaz en cuanto a conseguir la simpatía y las risas del público. Es uno de esos papeles que el veterano actor puede hacer hasta con los ojos cerrados. Sin embargo, la composición (seguramente marcada por Caviglia) va un poco a contrapelo del texto. Por algo en la versión del Globe Theatre, Leo Mo Kern (así consta al menos en las crónicas respectivas) parece haberle dado al personaje una ordinariez acentuada, y la crítica pudo hablar de *"ese ser repelente"*. Quizá Caviglia se haya dejado influir por la ya mencionada anotación posestreno, hecha por Bolt (*"yo quise hacerlo simpático, etc."*), pero lo cierto es que el texto parece reclamar el *humor soez* y *el*

rostro ladino que constan en la descripción del personaje y que no estuvieron presentes en la composición de Guarnero.

No me agradó el trabajo de Jorge Triador en su Thomas Cromwell. Los parlamentos de este personaje (*"sutil"* y *"grave"*, recalca Bolt) son lo suficientemente tóxicos como para prescindir de la máscara de villano con que fueron vertidos por el intérprete. En cambio estuvo muy bien defendido el Rey, probablemente el mejor trabajo de Jaime Yavitz desde su incorporación al elenco. Maruja Santullo, Estela Medina, Horacio Preve, Rafael Salzano, rodearon con solvente oficio el trabajo del protagonista. Resumiendo: el espectáculo tiene varios puntos de interés (en especial, Carvalho y Candeau) pero evidentemente no está logrado en dos rubros que son fundamentales. Por un lado, la dirección, que en la primera parte se pasó de lenta, y en la segunda se pasó de enfática por otro, el texto en sí, ya que el autor no consigue otorgar auténtica dimensión dramática a su confusa (y poco franca) propensión al mensaje.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de mayo de 1965: 10).

Club de Teatro y su repertorio 1965

Lentamente, los elencos montevideanos van armando su programación. Ya hemos dedicado notas al repertorio de la Comedia Nacional y al Club de Teatro, que acaba de aprobar los títulos para la presente temporada: *El Hamlet del Barrio Judío*, de Bernardo Kops; *Las sirvientas*, de Genet, y *La cantante calva*, de Ionesco; *Los demonios*, de John Whiting. Como probables, también se anuncian: *Ese extraño animal*, cuentos de Chejov dramatizados por Gabriel Arout; un programa con dos piezas breves de Arrabal (a elegir entre *El laberinto*, *El triciclo* o *Un picnic en el campo*); y para 1966 un *Macbeth* de Shakespeare, en traducción de Idea Vilariño.

Dahd Sfeir (de la Comisión de Prensa) y Zoraida Nebot (de la Comisión de Lectura) proporcionan la detallada información:

"El primer título —El Hamlet del Barrio Judío—*, de Nernard Kops, es un espectáculo experimental. Será el primer trabajo de Jorge Sclavo como director y habrá de ser atendido en todos sus rubros (con excepción de la escenografía, que será de Osvaldo Reyno) por los egresados de la Escuela Dramática de la institución. En realidad, el título fue elegido por los mismos alumnos, aunque por supuesto tiene el visto bueno de la Comisión de Escuela. Será estrenado a fines de mayo, Kops, que es de origen judío, ha creado con esta obra una sátira de* Hamlet *y la desarrolla en un ambiente judío".*

¿Por qué fueron elegidas obras como *Las sirvientas* y *La cantante calva*, ya representadas en Montevideo? *"Creemos que es posible recrear ambas piezas, ya que una y otra poseen aspectos que no fueron enfatizados en las versiones anteriores. Por otra parte, son dos obras que pueden ser montadas con pocos*

recursos y que se complementan perfectamente dentro de un programa, ya que mientras la obra de Genet es de una tremenda densidad, la de Ionesco en cambio tiene formidables efectos cómicos".

En *Las sirvientas* el reducido reparto será cubierto por Dahd Sfeir, Zoraida Nebot y Yuki Valdéz. En *La cantante calva* intervendrán esas tres actrices, y además Justo Martínez y los invitados Enrique Labat y Bruno Mussitelli. El doble programa será dirigido por Jorge Musto, de El Galpón.

El plato fuerte del año será sin duda *Los demonios*, de John Whiting (adaptación del libro de Aldous Huxley, *Los demonios de Loudun*) en traducción de Raúl Boero y bajo la dirección de chileno Eugenio Guzmán, prestigioso director del ITUCH, de Santiago.

"Es un texto decididamente teatral, y sin embargo se advierte en él una clara influencia de la técnica cinematográfica. Más que el texto en sí, lo valioso es el tema, y el gran mérito de Whiting es haber visto la posibilidad de teatralizarlo. Pese a la dificultad que significan la exigencia de un elenco numeroso, los constantes cambios de escenas y los importantes gastos que insumirá la puesta, estamos absolutamente decididos a brindar este título apasionante".

¿A qué se debe la presencia de Guzmán?

"Justamente fue con Guzman —dice Dahf Sfeir— *que vi por primera vez* Los demonios*, en el Aldwich Theatre, de Londres, con el estupendo Richard Johnson en el papel protagónico. Eso fue en 1961. Luego volví a encontrarlo en mis viajes a Cuba y México. Surgió entonces el mutuo interés de intercambiar experiencias teatrales entre elencos uruguayos chilenos. Cuando más tarde le propusimos* Los demonios*, Guzmán se mostró entusiasmado con la pieza de Whiting. Estimamos que para Club de Teatro será una experiencia altamente provechosa, ya que Guzmán ha cumplido en el ITUCH una notable trayectoria".*

Tanto en esta obra como en el programa Genet-Ionesco, la escenografía será de López de León y Morosoff.

Dahd Sfeir y Zoraida Nebot destacan además que en la actualidad se está contemplando en modo muy especial la labor formativa que viene cumpliendo la Escuela Dramática de la institución. La Escuela lleva a cabo una actividad muy intensa y ha producido 22 egresados. En el presente cuenta con 33 alumnos, aunque de este último número hay algunos que están sujetos a una segunda prueba de admisión. Los alumnos han hecho hasta ahora varios espectáculos de carácter experimental, tales como la *Cantata de Megget* y *La casa encantada*, a los que se agregará dentro de pocas semanas la obra de Kops. Son programas destinados a circular, es decir a ser representados en la carpa de FUTI, en barrios y escuelas, así como también en el interior de la República. *"Con ello tendemos a cumplir no solo una labor formativa para el intérprete, sino también una de las principales misiones del teatro independiente".*

¿En qué quedó la proyectada programación conjunta con El Galpón?

"Hace ocho meses que Club de Teatro entabló conversaciones con El Galpón a fin de llevar a cabo un espectáculo conjunto. En el presente, ese proyecto está detenido pero ello solo se debe a que El Galpón debe cumplir con algunos compromisos inmediatos. Por otra parte pensamos contar, para algunos espectáculos, con la colaboración de actores que integran otros grupos, y también de otros que no pertenecen a ningún conjunto en particular. Creemos que esa unión de esfuerzos puede llevar a producir mejores espectáculos importantes en base a un elenco numeroso".

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de mayo de 1965: 12).

Una luna para el bastardo, por Teatro Libre en el Salvo

Teatro Libre anuncia para esta noche el estreno de *Una luna para el bastardo* del dramaturgo norteamericano Eugenio O'Neill, bajo la dirección de Rubén Castillo, con escenografías de Yenia Dumnova y con la actuación de Raquel Azar, Mario Branda y Juan Carlos Carrasco. O'Neill nació el 16 de octubre de 1888, en Nueva York. Su madre fue una destacada pianista y su padre un popular actor. Estudió en colegios católicos y en la Academia Betts, de Stanford, Connecticut. Posteriormente ingresó en la Universidad de Princeton, de donde fue expulsado en 1907. Entonces se fue a Nueva York. Fue empleado de Correos, marinero, tendero; en Honduras buscó oro pero solo encontró paludismo. En 1909 se casó por primera vez (la novia era una adolescente) y a los tres días de la boda ya el divorcio estaba iniciado. Viajó a Buenos Aires en un barco noruego, trabajó en varias fábricas, se enroló en la marina mercante, estuvo en África del Sur, volvió a su país, donde ejerció el periodismo, y fue actor de vodevil. Enfermo de tuberculosis, permaneció un año en un sanatorio y allí empezó a leer (en particular Ibsen y Strinberg) y a escribir teatro. Estudió técnica dramática en la Universidad de Harvard y en 1920 obtuvo el Premio Pulitzer con la obra *Más allá del horizonte*. A partir de allí, todos fueron éxitos. Dos veces más logró el Pulitzer (en 1922, con *Ana Christie* y en 1928, con *Extraño interludio*) y en 1935 le fue concedido el Nobel. Se calcula que O'Neill ganó con su teatro un millón de dólares. Se casó dos veces más, en 1918 y en 1929, esta última con la actriz Carlota Monterrey, que lo sobrevivió. Después de varios años de tortura física (padecía el mal de Parkinson), el dramaturgo murió en Boston en 1953. Entre sus obras más famosas figuran: *El emperador Jones*, *Antes del desayuno*, *Todos los hijos de Dios tienen alas*, *Llegados*, *El deseo bajo los olmos*, *El gran dios Rown*, *Electra*, *Días sin fin*, *Una luna para el bastardo*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *El poeta y sus sueños*.

Heinrich Straumann ha señalado que

"puede discutirse quien es en los Estados Unidos el poeta, el novelista o el ensayista más destacado, pero la posición de O'Neill como el mejor dramaturgo norteamericano nunca se ha puesto seriamente en tela de juicio. Este es un

caso único dentro de la crítica moderna y solo se puede explicar por el hecho de que prácticamente cualquier aspecto de su arte que se examine resulta de primer orden, lo cual a su vez demuestra la riqueza de su material, la magnitud de su alcance y la robustez de sus ideas y de su estilo".

Edmond Gagey, por su parte, recuerda que *"O'Neill ha sido calificado alternativamente de realista, de poeta, de místico, de profeta, y de sencillo escritor de melodramas intelectuales. Todas estas calificaciones están justificadas hasta cierto punto, porque, prescindiendo de su fama eventual, O'Neill ha de perdurar como una figura multifacética"*.

Para Morton Dauwen Zabel, O'Neill *"es un talento individual, y uno de los más impresionantes que hay revelado los Estados Unidos en el siglo XX, pero es también, como debe ser todo dramaturgo, el producto de una actividad social general […] Ha aportado al teatro de manera honorable su pensamiento personal libre, pero también ha tenido en cuenta cuidadosamente que es un escritor para el público y que ese público debe ser obligado a mantenerse atento en los asientos del teatro, que sus ojos y sus oídos deben ser conquistados por la acción física concreta y las palabras vividas, y que solo mediante métodos teatrales buenos se le puede inducir a que acepte el pensamiento serio y hacer que saque del teatro algo en qué meditar"*.

Una luna para el bastardo (*A Moon for the Misbegotten*) es uno de los tres dramas póstumos de O'Neill (los otros dos son *Largo viaje del día hacia la noche*, presentado hace unos años por la Comedia, y *El poeta y sus sueños*, que figura asimismo en el repertorio 1965 del elenco oficial). Es una pieza de pocos personajes y algún crítico norteamericano la ha considerado como un *Deseo bajo los olmos* más crecido y más áspero. Josie Hogan, la protagonista, de un físico recio y poco atractivo, aparenta llevar una vida libertina cuando en realidad es una pobre virgen, ansiosa de encontrar a alguien que verdaderamente le brinde amor. Su enfrentamiento con Jim Tyrone, también un frustrado, lleva la marca de la formidable capacidad de O'Neill para crear situaciones dramáticas y comunicar su tensión al espectador.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de mayo de 1965: 10).

Rescate del mejor Ionesco

En cierta ocasión, alguien le preguntó a Ionesco cuál era su divisa, y él respondió: *"La estoy buscando, la estoy buscando"*. Como preparativo de esa búsqueda, y a partir de *La cantante calva* (su primera obra, estrenada en 1950), Ionesco se había dedicado a desarticular los lugares comunes del lenguaje y a desprestigiar la ramplonería, la pompa y otros rasgos anexos a la vida contemporánea. Muchas veces, sin embargo, su esfuerzo no fue más allá del mero chisporroteo, y su estilo de diálogo sincopado pareció empantanarse en una frívola comicidad. La famosa búsqueda empezó tal vez cuando Ionesco se puso trascendente e inventó su personaje paradigmático,

el Bérenger de *Le tueursansgages*, *Rhinoceros*, *Le piéten de l'air* y *Le roi se meurt*. Pero en ese periodo *"serio"*, Ionesco se fue acercando peligrosamente a una sumisa justificación de la muerte. Si en *Rhinoceros* optó por una ambigüedad taquillera, en *Le roi se meurt* pareció creer que el hombre merecía morir, por la sencilla razón de que era un flojo, un maniático, un cobarde, un egoísta, un reseco, un criminal. Sin embargo, este proceso de deterioro aún no había comenzado cuando Ionesco escribió en 1957 la primera de sus piezas trascendentes: *El asesino sin sueldo*, que no solo me parece su producto más logrado (y acaso el único destinado verdaderamente a perdurar) sino también el que ofrece, desde un punto de vista artístico, la mejor síntesis de la explosiva novedad con todo lo que hay de rescatable en la acumulada tradición teatral. Es quizá la única obra de Ionesco en que la comicidad no está al servicio de lo frívolo; la única en que, al gritar su desesperación de hombre *condicionado*, el personaje establece contacto con la angustia privada de cada espectador. *El asesino sin sueldo* que puede recoger, como depurado legado, la punzante rebeldía de las primeras piezas, y a la vez inaugurar una propensión metafísica que ninguna de las obras posteriores presentará de un modo tan original y entrañable.

El secreto de este casi milagro quizá resida en el sutil recurso que empleó Ionesco para unir en un solo haz teatral el extremo ridículo y la extrema angustia del ser humano. Ese recurso es nada menos que la poesía. Gilbert Gadoffre señaló alguna vez que los diálogos de Ionesco son *"a veces monólogos paralelos"*. En esta historia de un hombre común (eso es Bérenger) que ingresa [*ilegible*] se vive en perpetua primavera y donde un misterioso asesino va cobrando víctima tras víctima, Ionesco usa de un modo magistral el paralelismo de los monólogos, cumpliendo la proeza de que los mismos se relacionen (por lo general, gracias a un lugar común) pero no se comuniquen. En el fondo, se trata de una relación que trae el recuerdo de las *semimetáforas* de Proust (del mismo modo que Marx trae el método pero hacer exactamente lo contrario).[40] Así como Proust usa las dos caras de la *semimetáfora* (la pura semejanza, el recuerdo puro) para condensar y expresar su sentido de lo temporal, así Ionesco, en esta obra fuera de serie, usa las dos caras del *lugar común* (la verdad de origen, la frustránea rutina) para instaurar un nivel poético en que las palabras tienen casi la misma significación que los distintos e independientes sonidos de una selva: existen como catálogo de soledades, pero integran de todos modos una armonía. Cuando el Arquitecto amonesta a Dany, su secretaria, y esta deja caer sucesivos *síes* y *noes*, tales partículas, tales migajas de diálogo, son recibidas por Bérenger como azarosas respuestas a su constante sondeo, a su desesperada demanda de amor. Pues bien, ese desajuste pasa a ser una constancia poética de la progresiva condena del protagonista. Aun la comicidad se nutre de metafísica.

40 Sobre la "semimetáfora" véase "Metáforas y semimetáforas en la obra de Proust" (*Marcha*, 9 de setiembre de 1949) reunido en el tomo II de esta serie.

Cuando el Arquitecto recibe la noticia de que el Asesino ha ultimado a Dany, y agrega: *"¡Ah, esa manía de las víctima de volver siempre al lugar del crimen!"*, la frase no es una simple inversión de uno de esos estereotipos que Flaubert llamó para siempre *"ideas recibidas"*. Es algo mucho más grave, y la risa en este caso es solo un recurso de fijación, un modo de hacer pensar en que si la víctima (con la misma incontenible curiosidad del victimario tradicional) vuelve al lugar del crimen, es porque no alcanza a comprenderlo, del mismo modo que el ser humano no siempre alcanza a comprender su muerte, y puede nombrarla como un crimen de Dios.

Si, como texto, *Un asesino sin sueldo* me parece lo más logrado y auténtico de Ionesco, también el espectáculo de La Máscara me parece lo mejor que ha producido este elenco. Para completar la lista de prioridades, habría que agregar que es el más fino trabajo de dirección realizado hasta ahora por Sergio Otermin. Desde la traducción y la adaptación (con impecables cortes que sirven para hacer más concentrado el sentido de la pieza) hasta la limpia marcación de los intérpretes, el aporte de Otermin fue decisivo para el éxito global del espectáculo. Hubo agilidad, despliegue imaginativo, sentido plástico, todo ello agregado a una cabal sincronización y a una memoria de letra que por desgracia no son frecuentes en nuestro teatro. Pero sobre todo hubo atmósfera, y en ese sentido la dirección tuvo dos colaboradores fundamentales: Coriún Aharonián, cuya ambientación sonora debe quedar inscrita como particularmente ingeniosa y amparadora del espectáculo, y Marta Oreggia, responsable de una estupenda escenografía a base de protecciones (siempre me ha resultado inexplicable el desinterés de nuestros escenógrafos hacia un recurso ampliamente aprovechado nada menos que por Josef Svoboda y otros notables), que fueron rodeando los actos y las palabras de Ionesco con una luminosidad y un colorido que siempre estuvo al servicio de la mejor esencia de la pieza.

Atilio J. Costa tuvo a su cargo el abrumador papel protagónico. Es probable que el texto invite a una composición más chaplinesca de ese primer Bérenger, que pasa abruptamente de la euforia a la ansiedad, y de la ansiedad a la derrota. En particular en los primeros minutos, cuando el personaje se pasma frente a la ciudad radiante, pareció que Costa entraba demasiado tenso y espectacular. Sin embargo, a medida que transcurría la obra, su trabajo se fue asentando, depurado, y buena parte del éxito artístico del espectáculo dependió sin duda de esa labor absorbente, sin tregua. Por brillante que sea la puesta de Otermin, es indudable que, sin un intérprete solvente, el espectáculo habría fracasado. Costa rindió su mejor prueba de suficiencia en el larguísimo y agotador monólogo (aproximadamente un cuarto de hora) que cierra la obra. Con todo, es probable que el mejor trabajo de composición haya sido el de Nelson Spagnolo, que hizo un Eduardo impagable, armándolo y desarmándolo a voluntad. En los primeros tramos, Alberto Mena (el Arquitecto) fue un eficaz *partenaire* del protagonista. En

otros papeles se destacaron Alma Ingianni (mejor como Portera que como Dany), Jorge Zouian, Carlos Maciú, Isabel Sawer y Olga Purucull. Sin duda, una de las más atendibles virtudes del programa fue el ajuste general del elenco, en el que realmente nadie desentonó.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de mayo de 1965: 10).

Los antihéroes bajo luna

Nunca faltan críticos (por lo general, europeos) e historiadores del tetro, que sientan un especial disfrute cada vez que pueden hincarle el diente a las fallas de O'Neill como dramaturgo. La verdad es que toda la obra del dramaturgo norteamericano, como la de otros poderosos creadores de cualquier arte, tiene zonas oscuras, contradicciones estilísticas, imperfecciones formales, estallidos inoportunos, efectos fallidos. En compensación, debería agregarse que el mejor nivel a que puede aspirar una obra que sea intachable en su forma y perfecta en su retórica es el de un decoroso segundo plano. Con todos sus defectos a la vista, el menos logrado de los productos de O'Neill siempre me interesará más, dentro del teatro norteamericano, que el impecable sensacionalismo de Tennesse Williams o la artesanía taquillera de un William Inge.

Una luna para el bastardo no es, si duda, el mejor O'Neill, y la contabilización de sus fallas podría ser llevada a cabo, sin mayores problemas, por cualquier estudiante liceal. Una pieza que se inicia con un acto de desaforado pintoresquismo, se acerca luego peligrosamente a la tragedia y concluye como una drama de frustración, debe casi obligatoriamente pagar un precio de desajuste, de interna contradicción. Agréguese a ello la sensación algo chocante que produce, en un teatro moderno como el de O'Neill, la vieja convención de los apartes o el recurso de los monólogos sin partenaire. Y algo más: como en otras obras de este autor, los diálogos medios, es decir los que unen las situaciones de ridículo con las de extrema conmoción, dejan demasiado a la vista su accesoria función de bisagras. Sin embargo, O'Neill se hace perdonar todo eso y mucho más, merced a su formidable aptitud para crear sus propios mitos, para elevar a estatura trágica la incurable frustración de sus criaturas de derrota.

En *Una luna para el bastardo*, se busca desembozadamente la emoción. Pero la intuición dramática de O'Neill le sugirió un recurso para obviar la trampa de la cursilería. No es por azar que, pese a que la obra transcurre en una zona rural de Nueva Inglaterra, los Hogan sean definidamente irlandeses. Gracias a este factor, O'Neill puede cortar a hacha el sentimentalismo que viene implícito en su tema. La tentación melodramática está así compensada con ese primer acto de auténtico y plebeyo humor, con el tráfico de insultos entre Josie y su padre, con la corpulencia y la reciedumbre que el texto reclama para la protagonista.

Uno de los mayores aciertos de O'Neill en esta pieza es hacer avanzar a Josie, virgen con renombre de libertina, y a James Tyrone, abatido con fama de emprendedor, hacia un encuentro que se anuncia explosivo y que sin embargo se resuelve en una paz que es casi muerte. Morton Dauwen Zabel es uno de los pocos críticos que ha visto con claridad que O'Neill *"ha tenido en cuenta cuidadosamente que es un escritor para el público y que ese público debe ser obligado a mantenerse atento en los asientos del teatro, que sus ojos y sus oídos deben ser conquistados por la acción física concreta y las palabras vividas"*. Para lograr esa repercusión, O'Neill da vuelta, en su provecho, la vieja receta de Hollywood (héroe arremetedor, muchacha hermosa) que invitaba al espectador a soltar sus complejos por figura interpósita. Al crear un antihéroe inhibido, borracho y sin coraje, y una antiheroína corpulenta sin *sex appeal*, el dramaturgo está jugando su suerte a otra carta: en el público siempre hay menos ejemplares hermosos y corajudos que seres vulgares, inhibidos y feos. Por una vez, estos se sentirán representados por lo que son, y no sustituidos por lo que desearían lejanamente ser. Por lo demás, no es un transferencia que el espectador busca conscientemente (*"uno viene al teatro a entretenerse"*, *"demasiado amarga es la vida"*, etc.) pero en cambio es un traslado que lo conmueve más que ningún otro.

En una obra no totalmente lograda, como *Una luna para el bastardo*, es justamente donde pueden verse mejor algunos rasgos peculiares del teatro de O'Neill. Por ejemplo: el trabajo subterráneo que va cargando lentamente de sentido las palabras y sus recurrencias. En los primeros diálogos entre la protagonista y su padre, el viejo Phil, la gimnasia de agravios parece a veces excesiva, pero cuando, al final de la obra, los mismos insultos reaparecen como desalentados y anacrónicos moldes, el espectador recoge un elemento adicional para medir el deterioro habido en esas almas. Es frecuente, además que un diálogo empiece rodeado de impares comunes y de pronto se eleve verticalmente a una cumbre de expectación.

Para su traslado a escena, todo texto de O'Neill reclama intérpretes de primer orden. Con una interpretación desatinada, no hay teatro de aliento trágico que sobreviva al ridículo. De ahí que fueran previsibles las dificultades enfrentadas por Rubén Castillo al proponerse esta empresa. Por eso también lo primero que resulta obligatorio reconocer es que el nivel alcanzando por Teatro Libre fue más que decoroso, y sobre todo (en un momento de desorientación como el actual) una muestra de conducta edificante en su carácter de elenco que aspira a hacer teatro de arte. Es francamente preferible ver a un director y a un grupo de intérpretes rompiéndose el alma por alcanzar un nivel digno frente a un texto que tal vez supere sus posibilidades, antes que asistir a ciertas fáciles concesiones (menos taquilleras de lo que en realidad parecen), que en los últimos tiempos han contagiado a nuestro teatro de una frivolidad que tiene su indiscutible cantera en la televisión.

La pieza de O'Neill descansa fundamentalmente en tres intérpretes, ya que los personajes Mike Hogan (Juan José Pardo) y Stedman Harder (Jorge Cifre) solo comparecen para que los demás los apabullen las palabras.

Juan Carlos Carrasco, Mario Branda y Raquel Azar, tuvieron a su cargo la tremenda responsabilidad de darle vida a tres de los más arduos personajes del vasto muestrario humano de O'Neill. Tal vez el trabajo más acabado haya sido el de Carrasco, que hizo toda una creación del viejo arrendatario, ladino y cicatero, que voltea cercas para que sus cerdos lleguen al estanque del acaudalado y odioso vecino. Su composición del primer acto, en especial, tuvo una resistente y comunicativa vitalidad e incluyó algunas réplicas memorables. Mario Branda, que en la cuerda dramática es uno de los más eficientes intérpretes de nuestro medio, sacó casi siempre a flote un personaje como el de Jim Tyrone, lleno de contorsiones psicológicas y de matices poco menos que inextricables. Al comienzo del último acto tuvo algún bajón, como si de pronto no supiera exactamente qué hacer con un personaje tan laberíntico y frenado; pero en el larguísimo parlamento que cierra el acto tercero (pronunciado en la inconfortable posición de máscara yacente marcada por el libreto) mostró su garra de actor y no precisó de falsos énfasis para lograr que cada garganta (incluida la del crítico) tuviera su nudo. Raquel Azar, pese a su esfuerzo considerable y respetabilísimo, no consiguió dar la exacta dimensión de Josie Hogan, esa criatura que de tan corriente parece imposible. Su dicción fue a veces borrosa, y en las escenas de bajo tono sobre todo su voz tuvo una monotonía que quizá no sea la recomendable. No puede decirse, sin embargo que la suya sea una labor fallida. Cuando se sintió más cómoda en su papel (es decir, cuando intercambió pullas con Carrasco y compuso la contundente mujerona del primer acto) su trabajo tuvo una eficacia que marcó un importante progreso con respecto a intervenciones anteriores. La imagen de Josie se resintió, en cambio, cuando la actriz debió dar esa *"cavilosa ternura maternal"* de que habla O'Neill.

En una obra que solo en el primer acto tiene verdadera movilidad (la escena con Harder, por cierto excelentemente concertada) la más sostenida virtud de la dirección fue haber conseguido, aun con los altibajos ya anotados, una labor de los tres principales intérpretes que permitiera una digna asunción del texto. Quizá en los dos últimos actos haya habido algún vacío en cuanto a ritmo escénico, pero ello debe atribuirse sobre todo a la explicable tensión de toda noche de estreno. De la funcional (y económica) escenografía de Yenia Dumnova, solo cabe decir que pareció inseparable del texto.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de mayo de 1965: 9).

Sergio Otermin se va a Europa

El próximo domingo Sergio Otermin se embarcará con destino a Barcelona en el *Cabo San Vicente*. Es su primer viaje a Europa y su proyecto es quedarse por lo menos un año. Ha obtenido becas del Instituto de Cultura Hispánica y también del Instituto Internacional de Teatro, filial de UNESCO. Por la primera, podrá vincularse en Madrid a la labor que realiza el director Tamayo, uno de los hombres de teatro con más prestigio en España; por la beca del Instituto Internacional de Teatro, se conectará en Italia con el Piccolo Teatro de Milano, y en París, con el Theatre National Populaire.

Dramaturgo, intérprete, director, traductor, adaptador y hasta traspunte, Sergio Otermin podría vanagloriarse de haber actuado en casi todos los rubros del quehacer teatral. Como autor, evidentemente su trabajo más serio fue *Ruina en la casa Ocampo*, que en 1958 fue estrenada bajo su dirección por Club de Teatro y obtuvo el segundo premio en las Jornadas de Teatro Nacional. También colaboró en los libretos de varias comedias musicales, y a comienzos de 1964 la comedia *Ocho espías al champagne* (en cuyo programa figuró como conferensista, director e intérprete) obtuvo una excelente recaudación. Durante largo tiempo integró el elenco de Club de Teatro, pero hace un par de años formó con Gustavo Adolfo Ruegger y Sara Otermin el grupo denominado Artistas Teatrales Asociados, en cuyo último espectáculo (*Dos en el subibaja*, de William Gibson) compartió con Beatriz Massons una actuación realmente estimable. Pero es acaso en el rubro *dirección* donde Otermin ha tenido mejores oportunidades para mostrar una personalidad ágil y un inteligente sentido del oficio escénico. Además de las dos últimas puestas que realizara con Club de Teatro, *La vista de la vieja dama* y *San Antonio y la alcancía* (en la temporada 1963), en lo que va de este año realizó dos trabajos: *Match*, donde consiguió el único y vertiginoso ritmo que podía salvar algo de un texto rigurosamente extrateatral, y sobre todo *El asesino sin sueldo*, un excelente Ionesco en el que Otermin logró, con el elenco de La Máscara, el mejor nivel de su carrera de director.

En este viaje que inicia el domingo, Otermin piensa cumplir en primer término un pasaje fugaz por España, a fin de iniciar en Madrid las gestiones para su próximo trabajo con Tamayo, que por supuesto habrá de realizarse en plena temporada.

"Ahora que en Europa se inicia el verano, tengo que aprovechar a conocer varios países: España, Italia, Grecia, Francia. Después empezará la temporada y deberé trabajar en mis becas del Piccolo, del TNP y junto a Tamayo. Además quiero pasar por Ginebra, donde está radicada Rosita Mandelbaum".

En Checoslovaquia ha sido invitado como periodista, pero sus intenciones son ver teatro, escenografía, pantomimas. También irá a Londres, aunque para Inglaterra no tiene beca ni invitación.

¿Por qué no ha escrito más teatro serio después de *Ruina en la casa Ocampo*, que tuvo tan buena acogida? *"Si no he escrito más teatro, es porque pienso que era malo lo que hacía. Tengo la impresión de que, como dramaturgo, nunca voy a escribir algo que me deje conforme"*. ¿Y en Europa? *"Sí, allí tal vez consiga la necesaria tranquilidad para escribir nuevamente teatro. Tengo algo esbozado"*. Pero no adelanta el menor indicio.

¿Conforme con la experiencia Ionesco?

"Muy conforme. Es mi primera incursión en la vanguardia. Lo que más me sedujo fue la posibilidad de hacer un teatro despojado. Me siento absolutamente responsable de la puesta, ya que el elenco de La Máscara siguió mis instrucciones con una obediencia total".

¿Se puede saber cómo fue conseguida esa particularísima proyección de la *ciudad radiante*?

"No es ningún secreto. Se trata de una placa estomacal (una radiografía) a la que le pegaron recortes de gelatina. La capacidad inventiva de Marta Oreggia y Miguel Morosoff es infinta".

¿Algún proyecto importante sin realizar?

"Sí, me hubiera gustado hace El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, con un equivalente de la técnica que empleé para* El asesino sin sueldo. *Estuve a punto de conseguir el Solís, pero al final no me lo concedieron a causa de los bailes de Carnaval, que después de todo solo dieron pérdida"*.

En su maleta, Otermin lleva unas cuantas fotos en colores con escenas de *El asesino sin sueldo.* ¿El destinatario? Ionesco, claro.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de mayo 1965: 9).

Un vistazo a los próximos estrenos

Junio siempre ha sido, en nuestro medio teatral, un mes de intensa actividad, casi podría decirse el verdadero comienzo de la temporada. Este año, por distintas circunstancias (a las que no es ajeno el crítico momento que vive el país), en el primer día de este mes clave, el panorama no está todavía suficientemente delineado. Es cierto que hay varios elencos de estable actividad que ya han estrenado: Comedia Nacional, La Máscara, Universal, El Galpón, Circular, Teatro Libre, Teatro Uno, The Montevideo Players; pero no todos estos conjuntos saben desde ya cuál va a ser su próximo título. También ha habido presentaciones de conjuntos (Cooperativa de Actores Rioplatenses, Freda-Casó, Compañía de Walter Kliche) cuya reunión ha sido hasta ahora revalidada. Elencos como el TCM, Club de Teatro, Teatro Moderno, Ávila-Martínez Mieres, Teatro del Pueblo, que todavía no han iniciado su temporada, han podido anunciar en cambio cuál va a ser su primer estreno. De otros elencos, no se tiene siquiera noticias.

Aun con esos descuentos, puede ser útil echar un vistazo a la nómina de estrenos ya confirmados. Tal vez el más cercano, sea el de Club de

Teatro, que anunciado para el próximo viernes *El Hamlet del barrio judío* (*The Hamlet of Stepney Green*), de Bernard Kops, bajo la dirección de Joge Sclavo y con la Escuela Dramática de la institución. Kops, de ascendencia judía y proletaria, nació precisamente en Stepney Green, barrio judío del East End londinense. La pieza que estrena Club de Teatro ha sido calificada por Martin Browne como un drama folklórico judío, con canciones a la manera popular del siglo pasado. Para otro estudioso del nuevo teatro inglés, Kops *"predica el evangelio de la extraversión. Sin que veamos al predicador por ninguna parte"*. La obra fue originalmente estrenada en la Playhouse de Oxford, el 19 de mayo de 1958 por la compañía Meadow Players Limited, bajo la dirección de Frank Hauser. Los otros títulos que anuncia Club de Teatro son un doble programa con *Las sirvientes* de Genet, y *La cantante calva*, de Ionesco; y *Los demonios*, de John Whiting.

En la Comedia Nacional, ya está en ensayo *Una noche tormentosa*, de Ion Luca Caragiale, bajo la dirección de Ruben Yáñez. El público montevideano ya tuvo un primer contacto con el célebre comediógrafo rumano (Teatro del Pueblo presentó hace algunos años *Una carta perdida*). Caragiale nació el 30 de enero de 1852, en Haimanale (aldea que hoy lleva su nombre), cerca de Ploesti, Rumania, y murió en Berlín, en 1912. Su padre administraba bienes eclesiásticos y dos de sus tíos eran gente de teatro. Ion Luca quiso ser actor, y durante dos años estudió declamación y mímica. A la muerte de su padre debió afrontar una difícil situación económica y desempeñó los oficios más dispares. Como hombre de teatro, Caragiale es el equivalente rumano de Gogol. Su talento satírico molestó terriblemente al oficialismo de su época, que usó la calumnia para vengarse del dramaturgo. Desalentado y perseguido, este se desterró voluntariamente, y residió en Berlín hasta su muerte. En un reportaje que *La Mañana* hizo a Ruben Yáñez a principio de año, el director estable de la Comedia Nacional dijo de *Una noche tormentosa*:

"Es un texto liviano, fresco, aunque por supuesto tiene una serie de elementos satíricos respecto de lo que era en época de Caragiale la política nacional rumana. Es una sátira que va a hacer mucha gracia en nuestro medio, porque no deja de tener cierto parecido con nuestros aconteceres". [41]

La Comedia completará su repertorio 1965 con *El poeta del escándalo* de Sheridan, y tal vez *El hijo de Polichinela*, de Eduardo De Filippo.

Como primer título de su repertorio 1965, Teatro del Pueblo ha anunciado *Bertoldo en la corte*, del autor italiano Massino Dursi, bajo la dirección de Omar Grasso y con escenografía de Carlos Carvalho. Dursi es autor de varias piezas en las que, a juicio de Juan Guerrero Zamora, *"la dosificación farsante es diversa pero casi siempre perceptible y aliada con una concepción pesimista de la existencia"*. Entre los títulos de Dursi figuran *Lo Stagno*, *La Giostra*, *I mostri*, *Viaggio a Parigi*, *Divertimenti*, *Il pianto del Crociato*. La

41 Véase, reunida en este tomo: "Comedia Nacional 1965: razones de un repertorio explicadas por Ruben Yáñez" (*La Mañana*, 27 de febrero de 1965).

pieza a estrenar por Teatro del Pueblo *Bertoldo en la corte* (la traducción es de la narradora uruguaya Sylvia Lago) ha sido definida como *"una contraposición entre aquel personaje libre e íntegro y una corte corrompida donde nuestro mundo se representa"*.

Teatro Moderno iniciará su temporada con una obra de autor nacional, *El tranvía*, de Juan Carlos Legido, que hace algunos meses también figuraba entre los proyectos de Club de Teatro. Legido es uno de los más fecundos autores teatrales de nuestro medio. Nacido en Montevideo, 1923, profesor de Secundaria, poeta (*Ancla y espiga*, *Montevideo al Sur*), se inició como dramaturgo en 1953, cuando El Tinglado le premió y le estrenó *La lámpara*, pieza en un acto. Posteriormente fue estrenando: *Dos en el tejado* (1956), *La piel de los otros* (1958), *Veraneo* (1951), *Los cuatro perros* (1964).

Para los primeros días de junio, Teatro Circular ha anunciado el estreno de *Espectros*, de Henrik Ibsen, en versión y dirección de Mario Morgan, y con la actuación de Juan Jones, Nelly Goitiño, Eduardo Freda, Walter Reyno y Teresa Morales. Este drama (cuyo título noruego es *Gengagere*) es una de las más representadas obras de Ibsen (1828-1906). Fue escrita en Italia, en 1881, y estrenada, a título de prueba, en Heisingborg, Suecia, el 22 de agosto de 1883, aunque su estreno oficial solo tuvo lugar más de un año después, en el Teatro Real de Estocolmo. Ibsen definió esta obra como *"un drama de familia, triste y gris cual un día de lluvia"*; sin embargo, pese a esta sobria definición, la pieza conoció el escándalo, virtualmente desde su aparición en la escena escandinava. Alemania e Inglaterra la prohibieron durante largos periodos, pero más tarde fue exhaustivamente representada en toda Europa por intérpretes como Zaconni, Novelli, Antoine, así como por las compañías escandinavas de Lidenberg y Olsen. Para el crítico inglés Allardyce Nicoll, *Espectros* es *"una larga y prolongada fanfarria* [en la que Ibsen] *se atrevió a tratar un asunto absolutamente tabú, y elaboró su tema moderno según el modelo de la tragedia griega"*. Benedetto Croce, por su parte, ha señalado que en la pieza de Ibsen *"a un arte de valiente y casta confesión, es decir, a un arte casi religioso, se agregan el estilo y los ingenuos procedimientos de los primitivos"*.

Teatro Universal tiene señalado, como segundo título del año una obra del autor vienés Arthur Schniztler: *La ronda* (*Reigen*). Schniztler nació en 1869 y murió en 1931. Será este el segundo título de su producción teatral que se da en Montevideo: hace algunos años Club de Teatro estrenó *Amorío* (*Libelei*). *La ronda* consta de diez diálogos, escritos en el invierno 1896-1897 y publicados en 1900. Según Barbara Allason, el tema de esos diálogos son los momentos que preceden y siguen al acto de amor (o sea lo que los franceses denominan *avant et après*) estudiados en diez casos absolutamente distintos. Federico Wolff, que será el traductor, adaptador y director, considera que *La ronda* es un estudio psicológico, escrito en forma teatral:

"Mi traducción y adaptación habrá de concentrarse en lo medular de la obra, que es la parte psicológica, la constante comparación entre las diversas actitudes

de un mismo personaje. He mantenido el humor, pero con todo creo que la versión del Universal será bastante seria y destacará la soledad del ser humano, así como su búsqueda de amor".

Como tercer título del año, la Compañía de Teatro Universal tiene anunciada una pieza, *El caso Oppenheimer* de Heinar Kipphardt, que probablemente levante tanta polvareda como el controvertido testimonio de Hochhuth (*El vicario*) actualmente en cartel.

Con la próxima llegada de Antonio Larreta, el Teatro de la Ciudad de Montevideo reiniciará su trabajo con un título de enorme responsabilidad: *¿Quién le teme al lobo?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) del dramaturgo norteamericano Edward Albee. Para Montevideo será un estreno, aunque no para el Uruguay, ya que en el Festival de Atlántida fue presentada por el elenco del ITUCH, bajo la dirección de Agustín Sire. Como es obvio, el título original de la pieza es una deformación del estribillo de una película de Walt Disney (*Who's Afraid of the Big Bad Wolf?*, por Los Tres Chanchitos) y tira cabos a varios símbolos, la suma de los cuales convierten la pieza en una sátira feroz acerca de una de las instituciones más típicamente norteamericanas: el Momismo, o sea el aplastante predominio femenino. La obra tiene solo cuatro personajes y es algo así como una implacable vivisección de la institución matrimonial. El TCM todavía no ha anunciado el reparto. El segundo título adelantado por este conjunto es *La bomba*, del autor nacional Juan Carlos Patrón.

Por último, Odeón (ahora propiedad de SUA) iniciará su nueva época con la actuación de la compañía Carmen Ávila Martínez Mieres, que (bajo la dirección de Bernardo Galli) pondrán en escena *La idiota*, de Marcel Achard, francés (nacido en Lyon, en 1899) que llegó al éxito en 1923 con el estreno de *Voulez-Vous jouer avec moâ?* y lo apuntaló posteriormente con títulos como *La vie est belle* (1928), *Jean de la Lune* (1929) quizá lo mejor de su producción; *Dominio* (1932) y los más recientes *Patate* y *L'idiot*. Achard está considerado, junto con André Roussin, un maestro del actual teatro de *boulevard*, y para Pierre de Boisdeffre, su fantasía y su humor *"se acercan, a veces muchísimo, a la poesía"*.

Otros títulos, en estos u otros elencos, suelen ser mencionados en reportajes, charlas informales y planes a cumplir. Por supuesto, cuando dejen de ser *rumores* y pasen a ser *noticias*, esta sección también se ocupará de ellos.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de mayo de 1965: 8).

El Hamlet del Barrio Judío, de Kops, por Club de Teatro

Club de Teatro anuncia para esta noche, en su sala de calle Rincón, el primer título de su repertorio 1965: *El Hamlet del barrio judío* (*The Hamlet of Stepney Green*) de Bernard Kops bajo la dirección de Jorge Sclavo y con la actuación de varios egresados de la Escuela Dramática de la institución.

Kops, de ascendencia judía y proletaria, nació precisamente en Stepney Green, barrio judío del East End londinense. Solo cursó estudios hasta la edad de trece años, y a los dieciocho abandonó el hogar. Desempeñó varios oficios pero no se afirmó en ninguno. Empezó a escribir en 1939 y publicó algunos poemas en revistas de segundo orden. Está casado desde 1956 y tiene un hijo. Su carrera teatral comienza en 1958, con el estreno de *El Hamlet del barrio judío*, en la Playhouse de Oxford, por la compañía Meadow Players Limited, y el posterior traslado de la obra a la Lyric Opera House, de Hammersmith, Londres. La pieza, que desde su estreno tuvo enorme éxito, fue luego representada en Alemania, Holanda y los Estados Unidos. Merced a ese lanzamiento, Kops obtuvo una beca del Arts Council (500 libras esterlinas) y fue nombrado dramaturgo residente del Old Vic, de Bristol. Hasta ahora ha escrito seis piezas dramáticas pero, aparte de la ya mencionada, las más conocidas son *The Dream of Peter Mann* (*El sueño de Peter Mann*) y *Change for the Angel* (*Cambio en obsequio del ángel*).

El título en español, *El Hamlet del barrio judío*, es quizá el más adecuado para una representación fuera de Inglaterra, pero conviene aclarar que no corresponde exactamente al original, ya que Stepney Green no es un barrio judío cualquiera, sino uno bien determinado. Como se sabe, en Londres hay cuatro barrios judíos: dos de gente pobre, que son Hackney (de donde procede Arnold Wesker) y Stepney Green, situados uno junto al otro en el sudeste de Londres, y otros dos de judíos acaudalados, Hendon y Golders Green, también colindantes, pero situados en el noroeste. En su excelente libro sobre teatro inglés, F. M. Lorda Alaiz, hace hincapié en esa diferenciación de barrios judíos:

"Basta pasearse una sola vez por dichos barrios para advertir, por su catadura, que Hackney y Stepney Green por un lado, y Hendon y Golders Green por el otro, con tener unos y otros un censo demográfico preponderantemente judío, no solo son antípodas entre sí geográficamente, sino también económica y socialmente. Hendon y Golders Green son zonas residenciales, algo marginales ya, como evadiéndose del amazacotado casco urbano de Londres, que derrochan espacio y gozan de arbolado, ordenadas, limpias y silenciosas, lo contrario exactamente de Stepney Green y Hackney, apretujadas, densos de humanidad, atarantados y ruidosos hasta la voncinglería y el estrépito, pintorescos, abigarradas, cosmopolitas en cierta medida, como todo lo judío, con asomos por arriba de un pasable bienestar conseguido a fuerza de sudores y administración ceñida, y por debajo de una picaresca desgarrada y filosófica y de una penuria y desaliño rayanos en la miseria y la sordidez […] Como es natural, lo popular en todas sus manifestaciones y en sus diversas modalidades judaico-internacionales, dado el distinto origen europeo de estas comunidades de aluvión, tiene en Hackney y Stepney Green un arraigo y una pervivencia que confiere a estas barriadas su tipismo y atmósfera peculiares".

La pieza que hoy estrena Club de Teatro es una doble sátira, ya que por un lado desarbola la célebre duda del personaje shakespiriano y por

otro eso se burla cordialmente de ciertos arraigados hábitos de la colectividad judía. El Hamlet es aquí David Levy, hijo de un vendedor callejero; su padre, Sam, muere, y el muchacho sospecha de que ha sido eliminado por su propia madre, Bessie, en complicidad con Solly Sega, equivalente del Claudio de Shakespeare. Hay fantasmas y todo, pero el desenlace se aparta considerablemente del propuesto por su modelo. Kops es un fanático del *happy end*, y en ese sentido Stepney Green está en las antípodas de Elsinor. De ahí que el último consejo que la *sombra* de Sam brinda a David, lleve la marca del optimismo: *"Procura un incendio todos los días con tu imaginación, calcina las mentiras del día anterior, haz estallar de cuando en cuando una pequeña revolución en tu corazón, procura ayudar a la gente solitaria"*.

La pieza, que ha sido calificada por Martin Browne como un drama folklórico judío, con canciones a la manera popular del siglo pasado, contará con el siguiente elenco: Norma Makuvo, Nelly Romano, Luana Burke, Juan Alberto Sobrino, Walter Speranza, Américo Depauli, Walter Rey, Mario Pérez, Jorge Cúneo y Eduardo Vázquez. La escenografía es de Osvaldo Reyno; la iluminación, de Nelson Flores; la música, de Enrique Almada. La dirección, como ya ha sido mencionado, es de Jorge Sclavo.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de junio de 1965: 9).

Preguntas a Antonio Larreta: balance de un viaje y planes inmediatos

Después de una provechosa gira por varios países de Europa y América, Antonio Larreta está de vuelta en Montevideo. La reincorporación al medio teatral de una de sus figuras más activas, más removedoras y mejor dotadas, tendrá sin duda una saludable repercusión en un temporada que reclama urgentemente nuevos y auténticos focos de interés. *La Mañana* ha creído oportuno solicitar a Larreta las primeras impresiones de su viaje y confirmar además cuáles son sus proyectos teatrales de inmediata realización.

—¿Cuál fue su itinerario?

—Mi viaje comenzó por México (¡qué ciudad asombrosa!); estuve un mes en Cuba, adonde fui invitado como jurado del concurso literario de la Casa de las Américas; después hice Praga, Budapest, Viena, Varsovia (con una escala en Cracovia, un prodigio de arquitectura), Moscú, Leningrado, Estocolmo, Londres, un mes en Francia (recorriendo las catedrales, los castillos y los vinos como un perfecto turista) y una pasada fulminante por Roma.

—¿Qué nos dice de su experiencia como Jurado de la Casa de las Américas?

—Reveladora y fascinante por muchas razones. Primero por el conocimiento de la Casa misma, que orienta la vida intelectual cubana con

un celo y un espíritu de libertad formidables, y que está manejada por un equipo notable de gente; segundo por la oportunidad de contacto que significa para los escritores latinoamericanos convocados allí como Jurados, en una atmósfera estimulante de trabajo común (allí los uruguayos, José Pedro Díaz y yo, pudimos descubrir, no digo los escritores sino las personas que son el chileno Parra, el peruano Vargas Llosa, los mexicanos Carbadillo y Sabines, el cubano Estorino; el norteamericano Ginsberg; la verdad, fue un Jurado de primera, no solo por la importancia literaria, sino también por la calidad humana); en tercer término, porque la tarea específica de leer las cincuenta obras de teatro presentadas, me permitió descubrir, y con sorpresa, entre mucha hojarasca, desde luego, un excelente nivel de oficio dramático, sobre todo, hay que decirlo, entre los cubanos. (El primer premio, y dos de las tres menciones correspondieron a cubanos).

—¿Tiene entonces una impresión favorable del teatro cubano?

—Enfáticamente en lo que se refiere a los escritores. Hay por lo menos media docena que están produciendo en muy buen nivel. (Piñera, Estorino, Triana, Arrufat, Ferrer, Martínez, y me olvido de alguno). No tanto en lo que se refiere a los espectáculos. Hay un buen conjunto, que trabaja con la mayor seriedad profesional (Teatro Estudio, que dirige Vicente Revueltas; allí hice, la última noche, *El cuento del zoológico*, que había hecho el propio Revueltas el año pasado), pero el resto es muy caótico y necesita organizarse, y se está pagando el precio de ciertos excesos de optimismo iniciales, cierto desconocimiento de los imponderables de la actividad teatral. En cambio, es brillante todo lo que se hace en el terreno de la danza, desde el Conjunto Folklórico hasta el Instituto de Danza Moderna. Tal vez lo que ocurre es que la danza, la música, es el medio genuino de expresión del genio cubano.

—¿Vio mucho teatro en los países socialistas?

—Todas las noches, todo lo que pude. Creo que puedo arriesgar una impresión, a pesar de que el sistema de repertorio (todos los teatros tienen muchas obras en programa y este varía noche a noche) determinó un cierto azar en los espectáculos que pude ver en los ocho o diez días que estuve en cada capital. El mejor nivel general de teatro lo encontré en Polonia (y en Londres); allí hay no solo excelentes actores, como en general en toda Europa, sino también directores de primera y buenos escritores jóvenes. Traigo tres obras cortas de Slawomir Mrożek que estoy seguro van a ser una revelación. El teatro checo es técnicamente el más sorprendente. No me refiero tanto a la famosa Linterna Mágica (una hazaña, pero artísticamente no me interesó), sino a las experimentaciones de los escenógrafos, sobre todo de Svoboda. Cuando eso coincide con una gran dirección el resultado es la poesía apuntalada en la técnica. Por ejemplo, el *Romeo y Julieta* de Otomar Kreija. La obra

recreada, nueva, como si uno la viera por primera vez, con un enfoque paralelo de lirismo y realismo que es toda una iluminación. No parece haber directores de ese nivel creador en Hungría. Pero hay unos actores portentosos (¡qué voces, por ejemplo!) que se pueden meter sin miedo hasta con Esquilo. (Vi *La Orestiada*). El mejor de todos, Miklos Gabor, una personalidad fascinante, uno de los pocos "elegidos" que hay en el teatro de hoy.

El teatro de la Unión Soviética se mueve entre dos polos. Por un lado el conservadurismo del Teatro de Arte de Stanislavski y del Vaghtangov, que se mantiene fiel a sus maestros, y en donde se puede ver a los más eminentes actores en las puestas en escena más tradicionales (*"dans ces théatres, on mange la soupe"*, me dijo un viejo y enardecido escritor soviético). Es un poco lo que pasa en el Ballet, donde el culto de Petipa y de Fokie ha terminado por ser paralizador. Yo mismo tuve otra experiencia parecida en este viaje. Vi en Londres la célebre versión de *El Dybbuk* del Teatro de El Habima. ¡Qué desilusión terrible! Una puesta en escena envejece espantosamente. Pero vuelvo al teatro ruso. También hay una tradición viva y fructífera. Por ejemplo, en el Teatro Gorki de Leningrado, donde vi una espléndida versión de *Las tres hermanas*. Y además hay un teatro nuevo, poderoso, que los soviéticos cometen el error de no mostrar en el extranjero, (Adonde siempre van con *El lago de los cines*). Vi un espectáculo absolutamente fascinante en el Teatro Contemporáneo de Comedia y Drama de Moscú. Todos actores jóvenes. Un director de mi edad: Lubimov. (Recuerde ese nombre). Era una escenificación libre de *Los diez días que conmovieron al mundo,* de John Reed. Pantomimas, canciones, proyecciones cinematográficas, carteles, etc. Sí, un poco Brecht, pero qué vitalidad (nada germánica). ¡Qué humor! ¿Qué riqueza de invención!

—¿Y en los países occidentales?

—No vi nada en Francia, tal vez por fatiga, y tuve alguna decepción en Suecia (no había ningún Strindberg, ninguna puesta de Bergman en cartel) y en Inglaterra (ya no daban el famoso *Marat-Sade* de Peter Brook ni en el *Othello* de Olivier). Con todo, en Estocolmo pude apreciar un teatro muy civilizado, quizás no muy creador, con una escuela de intérpretes admirable (que no se obsesiona con Stanislavski ni con Brecht). Y en Londres casi cada noche, un buen espectáculo, ya sea Shakespeare o comedia musical, drama moderno o comedia frívola. Es un nivel de profesionalismo insuperable.

—¿Cuál ha sido la experiencia global de este viaje?

—Es un poco pronto para decirlo, recién lo termino. Pero me ha servido para hacer confrontaciones, comprobaciones, quizás rectificaciones. Por supuesto, pese a todas las ilusiones, también nuestro teatro es

subdesarrollado, desde sus asientos económicos, hasta sus niveles de creación y crítica, pasando por la técnica de los actores.

—¿Cuáles son sus proyectos inmediatos?

—Debutar en julio en el Verdi con *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Albee. Después tenemos —hablo del TCM— en repertorio una comedia de Juan Carlos Patrón, y las tres obras polacas en un acto (que haremos en una sala chica), y dos obras que traje de Londres. La última de Osborne, *Inadmissible Evidence*, y una comedia sabrosísima, *A Several Head*, de Iris Murdoch. Como ve, hay para rato. Y no tan inmediatos, otros proyectos. Para el año que viene, tal vez, una Escuela de Arte Dramático a escala pequeña. Es una idea vieja, pero todo lo que vi y comprobé en Praga y en Budapest, en Varsovia y en Moscú, en Estocolmo y en Londres (donde visité escuelas, vi clases, cambié ideas) me ha dado el impulso. Por el momento, claro, no es más que un proyecto.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de junio de 1965: 9).

En los antípodas de Elsinor

"Hamlet no fue un hombre importante, ¿Quién lo recordaría si Shakespeare no lo hubiese rescatado de la oscuridad?". Así se expresa Sam Levy en el texto original de *El Hamlet del barrio judío*, y la cita es reveladora de las intenciones de Kops. No hay que olvidar que este autor, además de judío, es inglés, y como dramaturgo inglés es bastante explicable que sienta el peso abrumador del genio de Shakespeare. Al proponer tácitamente su bienhumorada desmitificación de *Hamlet*, Kops no incurre en el delito de lesa tradición; tal vez solo intente sacudir de sus modestos pero firmes hombres la parte inevitablemente frustránea de un pasado teatral poco menos que hierático. Su Hamlet (que no es príncipe dubitativo sino hijo inconforme de un vendedor de arenques) no solo es judío sino judío de Stepney Green, tal vez el más pobre de los cuatro barrios judíos de Londres.

Decididamente el Hamlet de Kops no es un *hombre importante* sino un muchacho corriente, con veleidades de *crooner* y aspiraciones al éxito. Acaso la mayor rebeldía de Kops, iracundo contento, sea el propósito más o menos subversivo de hacer vivir teatralmente a un Hamlet *no importante*, equivalente actual del oscuro y pretérito príncipe que acaso haya sido Hamlet antes de que Shakespeare le insuflase ese desconcertante toque que para algunos es intelectualismo hiperreflexivo y para otros es ambiguo maquiavelismo. Kops parece querernos decir que, aun sin Shakespeare, el *no importante* hombre llamado Hamlet puede teatralmente existir. Claro que, como extrema paradoja, si su proposición antishakespiriana va resultando progresivamente cómica, es porque ya hay en el espectador un Hamlet

firmemente establecido, que sirve de referencia para captar la sátira. Con lo que, después de todo, el viejo Bardo resulta no solo justificado sino una vez más consolidado en su gloria.

Ahora conviene invertir los términos de una frase anterior: no hay que olvidar que Kops, además de inglés, es judío. Y como tal, conoce mejor que nadie las flaquezas de su gente. Al igual que las sátiras de Ephraim Kishon, notable humorista judío nacido en Hungría, la burla de Kops no tiene ese filo implacable y malevolente que suele ser demasiado visible en quienes, desde fuera de un orbe o de una colectividad, intentan hacer bromas con cargo a rasgos que son poco menos que tradicionales.

En el fondo, es probable que Shakespeare y judíos solo signifiquen pretextos para Kops. Su fuerte es en realidad cierta inclinación mágica, siempre vertebrada por el humor. Un somero examen de los rasgos que lo diferencian de Arnold Wesker (otro dramaturgo judío-inglés-proletario) resulta útil para identificar al verdadero Kops. Uno y otro parten virtualmente de la misma realidad (el barrio Hackney en el caso de Wesker; el de Stepney Green, en el de Kops, para mientras Wesker opone doctrina social a condición humana. Kops prefiere cotejar sueños con realidades. De ese modo, Wesker está más cerca del realismo; Kops, de la fantasía.

Esa misma obsesión por el *happy end*, presente en casi todas sus comedias, viene a confirmar su propensión irreal, su escape consciente de la sordidez hacia una alegría que en él no parece forzada sino sencillamente congénita. De ahí que un recurso, de connotaciones tan sagradamente trágicas, como La sombra shakespiriana, le sirva de descarado agente de optimismo. Lejos de reclamar venganza, el fantasma de Sam se especializa en asustar a pelmas varios, arreglar la boda de David-Hamlet con la simpática y muy cuerda Hava-Ofelia, casar a su propia viuda con el amigo de la casa (moderado talión, después de todo), y en definitiva darle a su hijo consejos que documentan su confianza en la humana materia prima. Por supuesto, tal planificación funciona teatralmente gracias a que Kops es un habilísimo constructor de diálogos (la primera escena con los dos funebreros y el empleado del Seguro, es quizá la mejor nuestra de destreza) y también a que no usa los chistes como aisladas crepitaciones sino como bisagras perfectamente integradas en la trama y la intención de la pieza. *"Haz estallar de vez en cuando una pequeña revolución en tu corazón"*, dice Sam en uno de sus últimos parlamentos. Kops parece haber sido uno de los primeros en seguir el consejo.

La versión del Club de Teatro constituye una agradable sorpresa, no solo porque se trata del primer trabajo de dirección de Jorge Sclavo, sino porque el espectáculo está casi exclusivamente defendido por egresados de la Escuela Dramática de la institución. Salvo algunos (poco importantes) tropiezos, inevitables en un estreno, el espectáculo tuvo un aire de espontaneidad y un desenfado escénico que se avinieron perfectamente con el jocundo texto

y con el carácter experimental de la tentativa. Desde la música de Enrique Almada (sin duda una de sus más frescas partituras) hasta los agradables versos de Jorge Sclavo (no siempre fueron fieles al texto inglés, pero lo importante es que funcionaron como canciones), desde la jovial escenografía de Osvaldo Reyno hasta la fluida traducción de Introini y Sclavo, todo se integró en una puesta concebida sin grandes desplantes pero con cabal sentido de un movimiento escénico que debió sortear los problemas derivados de la ubicua e invisible presencia del fantasma en pijamas. Un reparo: el atuendo hamletiano de David fue sin duda excesivo, y pareció indicar que el director no quería dejar nada librado a la perspicacia del público.

En esta comedia casi musical, los egresados de la Escuela Dramática rindieron mejor que en anteriores actuaciones, donde solo habían desempeñado papeles marginales. En el primer acto se notó cierta nerviosidad y algún desajuste en las canciones, pero a partir del segundo, todo anduvo mejor. Es cierto que el entusiasmo disimuló a veces la explicable novatería, pero la verdad es que no hubo ningún trabajo que desbaratara la cohesión general de la puesta. Existió en cambio una labor de primer orden: Juan Alberto Sobrino, actor que hasta ahora se había destacado en papeles tan breves que eran casi viñetas, aquí encontró (y bien que la aprovechó) una excelente oportunidad para lucir sus variados recursos histriónicos. Su composición del viejo Sam tuvo calidades de comediante dúctil y sensible, y su seguro instinto teatral le permitió salir indemne del riesgoso final del primer acto (donde el texto de Kops bordea peligrosamente la cursilería) así como apuntalar constantemente, y con los más legítimos recursos, la mejor comicidad de la pieza. Américo Depauli, vencida la inicial tensión nerviosa, se desempeñó bien en su Hamlet *aquiahorístico* y cantó con ritmo y posturas de *crooner*. Luana Burker se pasó de tierna en el primer acto; luego su simpatía, al ganar en sobriedad, se volvió más creíble. La promisoria vía cómica de Eduardo Vázquez sirvió para enriquecer su papel de funebrero.

En las canciones hubo menos desafinación que la habitual en elencos montevideanos, y en las del tercer acto el brío general se pareció bastante a la armonía. Considerado globalmente, el estreno de club de Teatro es una aleccionante demostración de que para conseguir un espectáculo realmente entretenido no es obligatorio bajar la mira artística y caer en lo chabacano. También el buen teatro puede ser alegre.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de junio de 1965: 18).

Espectros, de Ibsen por Teatro Circular

Para esta noche, Teatro Circular anuncia el estreno de *Espectros*, de Henrik Ibsen, como segundo título de su décima temporada, en versión y dirección de Mario Morgan, y con la actuación de Juan Jones, Nelly Goitiño, Eduardo Freda, Walter Reyno y Teresa Morales.

El dramaturgo noruego Henrik Ibsen nació en Skien el 20 de marzo de 1828 y murió en Cristianía ([hoy] Oslo) el 23 de mayo de 1906. Hijo de un rico comerciante danés, conoció sin embargo la pobreza, ya que cuando solo tenía siete años, la quiebra económica sufrida por la familia obligó a los Ibsen a trasladarse a una modesta granja en las afueras de Skien. Diariamente, Henrik debía caminar cinco kilómetros para concurrir a un colegio de niños pobres. La familia no puede pagarle una enseñanza secundaria, ni menos estudios de pintura, que fue su vocación inicial. A los 16 años trabaja en Grimstad, como aprendiz de farmacia. Después de tres años de amargo aislamiento, durante los cuales ni siquiera escribió a sus padres, hace amigos, prepara el bachillerato, escribe algunos poemas y finalmente publica, bajo seudónimo, su primer drama: *Catilina*, todavía bajo la influencia romántica de Oehlenschläger y de Schiller. La obra fue rechazada por los teatros y el autor solo pudo vender 45 ejemplares de una edición de 250. El resto fue vendido como papel usado. Se traslada entonces a Cristianía, obtiene malas notas en los exámenes y decide abandonar los estudios. Empieza a trabajar como periodista y director del teatro de Bergen, puesto este último que le fue conseguido en 1851 por su amigo el músico Ole Bull. Además de dirigir la compañía, contrae el compromiso de dirigir a principios de cada temporada una obra propia. Así va estrenando *La noche de San Juan*, *El túmulo del héroe*, *La señora Inger de Ostrat*, *Fiesta en Sollaug*, *Olaf Liliekranz*. Desde 1858 dirige el teatro de Cristianía, donde estrena nuevos títulos, entre ellos *La comedia del amor*, probablemente su primera obra realmente significativa. Cuando Prusia arrasa a Dinamarca, sin que Suecia o Noruega salgan en defensa de los daneses, Ibsen sufre una gran desilusión y abandona no solo el país sino también a su mujer, Susana Thorsen, y a su hijo. Se traslada a Italia y allí comienza la gran etapa de su producción. Pese a que desde entonces reside permanentemente en el extranjero (solo regresó a Noruega por brevísimos periodos), sus temas son casi exclusivamente noruegos. En Roma, Dresden, Munich, van surgiendo los grandes títulos de su producción dramática: *Brand*, *Peer Gynt*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo*, *La dama del mar*, *El pato salvaje*, *Hedda Gabler*, *El pequeño Eyolf, Juan Gabriel Borkman*.

Espectros (cuyo título noruego es *Gengagere*) es una de las más representadas obras de Ibsen. Fue escrita en Italia, en 1881, y estrenada, a título de prueba, en Helsingborg, Suecia, el 22 de agosto de 1883, aunque su estreno oficial solo tuvo lugar más de un año después, en el Teatro Real de Estocolmo. Ibsen definió esta obra como *"un drama de familia, triste y gris cual un día de lluvia"*; sin embargo, pese a esa sobria definición, la pieza conoció el escándalo, virtualmente desde su aparición en la escena escandinava. Alemania e Inglaterra la prohibieron durante largos periodos, pero más tarde fue constantemente representada por intérpretes como Zacconi, Novelli, Antoine, así como por las compañías escandinavas de Lindberg y Olsen.

Para algunos críticos, *Espectros* es casi un cuarto acto de *Casa de muñecas*: *"Elena Alving es la Nora que no se atrevió a irse"*. Para el crítico inglés Allardyce Nicoli, la obra es *"una larga y prolongada fanfarria"* en la que Ibsen *"se atrevió a tratar un asunto absolutamente tabú, y elaboró su tema moderno según el modelo de la tragedia griega"*. El crítico argentino Enrique Anderson Imbert, por su parte, en su buen estudio *Ibsen y su tiempo*, se pregunta:

"¿Qué son los espectros? Desde luego que no son los morbos hereditarios que andan por las venas de Osvaldo, sino los prejuicios, los ideales hipócritas, los deberes morales sin fundamento, que merodean como fantasmas alrededor de los hombres, ensombrecen los hogares y asfixian todo goce de vivir".

Como ha escrito Una Ellis Fermor, *Espectros* convierte en teatro *"el perdurable veneno de una unión matrimonial basada en una mentira"*. No están muy claras las fuentes de este drama. Como probables orígenes han sido mencionada la novela *La hija*, de Mauritz Hausen, y otra novela, *Dos fogonazos* de Holger Drachman, así como un libro científico (sobre la sífilis) de Adam Owre, pero lo más probable es que Ibsen se interesara simplemente por la eutanasia, que en aquel entonces era un tema de ruidosa actualidad. De todos modos, en la pieza de Ibsen, como ha sido señalada por Benedetto Croce, *"a un arte de valiente y casta confesión, es decir, a un arte casi religioso, se agregan el estilo y los ingenuos procedimientos de los primitivos"*. Quizás se deba a este último factor el hecho de que *Espectros* haya sido siempre un título favorito de los grandes intérpretes, y no solo del pasado: hace solo cuatro años, Giorgio Albertazzi y Anna Proclemer obtuvieron en Italia un señalado éxito con una exhumación de esta obra que, hace más de ochenta años, nació rodeada de un aura escandalosa. La reposición del Circular (Juan Jones y Nelly Goitiño brindaron hace algún tiempo una versión adaptada a la televisión) será una buena oportunidad para comprobar si, lejos ya de toda connotación sensacionalista, la obra mantiene intactas sus virtudes teatrales.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de junio de 1965: 9).

Una lección de análisis espectral

Cuando solo faltaban tres años para que concluyera el siglo XIX, cierto crítico irlandés llamado George Bernard Shaw vio *Espectros* en el Independent Theatre, de Londres, y escribió que la pieza de Ibsen *"representaba el siglo XIX asqueado de sí mismo"*. Hoy la calificación parece doblemente acertada: tanto en el categórico adjetivo como en la firme atadura a un determinado lugar del tiempo. Pocas obras del repertorio universal se encuentran tan subordinada, como *Espectros*, a los temas candentes de su época. Sífilis y eutanasia eran, en 1881 (año en que fue escrita la pieza) palabras escandalosas, y el mero hecho de agitarlas ante el espectador implicaba una provocación que hoy es difícil de imaginar. El perjuicio, y su vasto suburbio de hipocresías, era el monstruo frente al cual levantaba Ibsen su

voz anticonvencional, su reclamo de una mayor sinceridad en el manejo de las relaciones humanas.

Esa inevitable esclavitud a los problemas de una época, es sin duda un factor que atenta contra la supervivencia de *Espectros* y de tantas otras obras cuya espina dorsal es el dato estrictamente real. Después de todo, no solo el prejuicio sino también la sífilis, han cambiado de estilo. Pero la hipocresía sigue vigente, en su porfiado papel de ficto *partenaire* de la verdad histórica. De modo que lo esencial del planteo ibseniano no se ha derrumbado; solo algunos detalles externos han envejecido. La verdad es que *Espectros* se salva teatralmente debido a que en su momento fue algo más que una transcripción literal de un tema controvertido. Más de una vez ha sido señalado que Ibsen elaboró su tema según el modelo de la tragedia griega, sustituyendo el clásico recurso de la *maldición fatal* por una enfermedad venérea heredada, pero reconozcamos también que su versión de la fatalidad tiene en escena una fuerza muy particular, trasmitida impecablemente al espectador mediante un sistema casi perfecto de alusiones, concertadas referencias, engaños a medio revelar, y actitudes morales (y seudomorales) en permanente litigio.

Se dice que el escocés William Acher, traductor al inglés del teatro de Ibsen, le preguntó en cierta ocasión al dramaturgo si su intención en *Espectros* era que la señora Alving envenenase a su hijo o no. La respuesta fue: *"No lo sé. Cada cual debe resolver eso por sí mismo. Nunca decidir tan delicada cuestión. Pero ¿cuál es su opinión?"*. Esa contestación sintetiza de un modo singular uno de los aspectos más revolucionarios de la actitud de Ibsen como dramaturgo. Sus personajes no son enterizos e inapelables; son simplemente seres humanos que, como todos, fluctúan entre la culpa y la inocencia, entre la pureza y la abyección. Aun los aparentemente decididos e inexpugnables, como el Pastor Manders, dejan que la duda los penetre y, así sea provisoriamente, los confunda.

Si bien no todo *Espectros* queda hoy en pie, lo que permanece alcanza y sobra para mostrar la limpia juntura de dos elementos que rara vez coinciden en el fenómeno teatral: una creciente tensión emocional y una precisa sincronización de efectos que funcionan con la precisión de un mecanismo de relojería. Osvaldo, el joven pintor heredosifilítico condenado a perder la razón; Elena Alving, su madre, que se reconoce tan víctima como culpable de una relación conyugal basada en la mentira; el Pastor Manders, el puritano hipócrita que no ha vacilado en entregar la felicidad ajena y la suya propia en holocausto a una moral falluta; Regina, la muchacha que es producto marginal de viejas inconductas y que ahora le hace ascos a su primera ocasión de ejercer la piedad; Engstrand, el corrompido comodín que tiene su peculiar tarifa para cargar con culpas ajenas. Esta es la fauna que el dramaturgo moviliza, con pasmosa habilidad y metiéndose a fondo en el melodrama, para proponer su indeclinable solución de franqueza.

Mario Morgan hizo oportunos cortes en el texto, actualizó giros coloquiales, y solo es posible reprocharle que no haya manejado las tijeras con mayor decisión. Auxiliado por una excelente escenografía y ambientación de Osvaldo Reyno. Morgan consiguió pasar con relativo éxito esta riesgosa prueba. Si bien solo en el último acto (muy superior, en términos de puesta en escena, a los dos anteriores) logró de los intérpretes esa difícil inmersión en lo trágico que exige el texto de Ibsen, su concepción general de la pieza fue respetuosa y tendió siempre a acercarla a la sensibilidad del espectador actual, obviamente arisco frente al menor exceso melodramático.

En el papel del Pastor Manders, Walter Reyno debió luchar con su propia apariencia juvenil, que constantemente puso una nota de inverosimilitud en el conflicto. Es una lástima, porque el trabajo del intérprete tiene buenos momentos; es probable que un más adecuado maquillaje sea suficiente para solucionar un desajuste demasiado visible. En los dos primeros actos, Nelly Goitiño (Elena Alving), actriz temperamental que parece necesitar cierto espacio para su juego escénico, encontró algunas dificultades en adaptarse a las particulares características y exigencias del teatro circular. Su gesticulación en las contraescenas (un detalle que en el escenario frontal no solo es atenuado por la distancia sino que además puede servir de adecuado trampolín para el estallido dramático) fue a veces demasiado violenta y es extraño que la dirección no haya buscado amortiguarla, sobre todo teniendo en cuenta la forzosa cercanía del público. En cambio, cuando Goitiño habló, su trabajo se cargó de un cálido sentido que en definitiva hizo olvidar aquellos silencios poco sobrios. Sin embargo, solo en el tercer acto la actriz entró realmente en el personaje. Las escenas finales con Juan Jones (Osvaldo) fueron sin duda el punto fuerte del espectáculo y permitieron el mejor rendimiento de ambos intérpretes. Jones, que en el primer acto había entrado excesivamente desmadejado, dando una imagen de su personaje que más bien correspondía al final de la pieza, fue ajustando progresivamente ese retrato y en la última escena consiguió una máscara medida y sin embargo muy eficaz, para dar (bien apoyado por las luces) el desmoronamiento mental del protagonista. En papeles de menor responsabilidad, Eduardo Freda (Engstrand) y Teresa Morales (Regina) no tuvieron problemas para integrarse en esta meritoria reposición de un autor del siglo XIX, cuya lección de análisis espectral sigue siendo también una lección de teatro.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de junio de 1965: 9).

Un teatro rescatado por los actores

A partir del jueves 24, el Odeón (que, hace algunos meses, parecía irremisiblemente perdido para la actividad teatral) reabrirá sus puertas. En el casi milagro han tenido participación muchos nombres, pero todo ha sido posible gracias a la tenaz capacidad de empresa que, en esta emergencia,

ha demostrado los dirigentes de SUA (Sociedad Uruguaya de Actores) para quienes las metas insólitas no parecen tener aspecto intimidatorio.

En el *hall* del Odeón, el vasto gremio teatral, en todas sus especies (autores, directores, intérpretes, escenógrafos) y subespecies (críticos, por ejemplo), se reunió para brindar por el nuevo futuro que la iniciativa de SUA ha logrado abrir a la sala recién rescatada, y también para escuchar las exhortaciones, los desvelos y las esperanzas enumeradas por Eduardo Prous, infatigable secretario general de la institución.

Prous se refirió a las varias instancias de la operación, dejando expresa constancia de la buena voluntad y la amistosa disposición hallada por SUA en el Dr. Agustín Minelli, presidente de la empresa Odeón.

"En el correspondiente compromiso de compraventa, se establecieron determinadas condiciones que incluyen el hacerse cargo, por parte de SUA, de la explotación de la sala hasta la escrituración del bien, mediante una operación gestionada en el Banco Hipotecario. Se realizaron cálculos de tiempo y de dinero, y se llegó a la conclusión de que la financiación era viable. No obstante, todos sabemos que el país pasa por circunstancias muy particulares, especialmente en cuanto tiene que ver con el régimen bancario y monetario. La verdad es que esta situación se produjo cuando la operación estaba a medio realizarse y, en consecuencia, nos ha traído enormes problemas y prejuicios".

El secretario general hizo un llamado a las instituciones y a los hombres públicos relacionados con la operación Odeón.

"Todo el mundo sabe que este tipo de empresa no es algo sencillo, sobre todo si se tiene en cuenta que esta es una operación de casi dos millones y que, para enfrentar la misma, SUA no contaba con un solo centésimo. Tomar una sala cerrada no significa apretar un botón y que todo funcione; más bien es un hecho que implica una enorme cantidad de erogaciones. Por eso mismo, SUA ha emprendido una importante campaña financiera, aunque, por las razones de todos conocidas, sea muy difícil llevarla a cabo. Sin embargo, tengo confianza en que vamos a salir adelante".

Por último, Prous recordó que SUA, sin dejar de ser una entidad eminentemente gremial, es fundamentalmente una sociedad de promoción de la cultura. *"Hay quienes piensan que esas dos funciones son difíciles de unir, pero nosotros entendemos que nunca debieran estar desunidas"*.

Eduardo Schinca, Mauricio Friedman (en carácter de administrador) y el propio Prous integran la Comisión de Teatro SUA, que ya está en condiciones de adelantar los detalles de una programación que abarca hasta febrero de 1966. La inauguración de la sala será el jueves 24, fecha en que la compañía Carmen Ávila-Martínez Mieres (integran el reparto Graciela Traibel, Claudio Solari, Ema Varzi, Susana Castro, Bernardo Bergeret y Arostegui) pondrá en escena *La idiota*, de Marcel Achard, bajo la dirección de Bernardo Galli y con escenografía de Osvaldo Reyno. Luego se anuncian: *Eva a las siete*, del autor nacional César Seoane, con un elenco bajo la

dirección del autor; *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, bajo la dirección de José Estruch y con la actuación de Juan Jones y Eduardo Freda; *La muerte de un viajante*, por Teatro Libre, bajo la dirección de Rubén Castillo. Asimismo habrá teatro para niños (el 3 de julio, se estrenará *Aladino y la lámpara maravillosa*, y luego vendrán *El zapatero y el rey*, de Lucía de Benedetti, y *Pilán y los musicantes*, de Novás Terra y Almada. Para agosto, está anunciada, además, la actuación de Die Deutschen Kammerspiele (Teatro de Cámara de Alemania) que debutará con una versión moderna de *Fausto* (2.ª parte), de Goethe. SUA tiene en proyecto la programación, a partir de agosto, de tres espectáculos musicales (conciertos, ballet, etc.) por semana; para el 23 de febrero de 1966 (bodas de plata de SUA), se propone montar un gran espectáculo en conmemoración de ese aniversario.

La impresión general puede acaso sintetizarse en esta doble comprobación: por un lado, es evidente que SUA se ha hecho cargo de una tremenda responsabilidad, pero por otro es no menos evidente que hay en los cuadros directivos de la institución, y en sus inmediatos colaboradores, suficiente tesón y conciencia gremial como para llevar adelante esta ardua empresa que puede ser de vital trascendencia para el teatro uruguayo. Es cierto que, entre la buena voluntad y el buen teatro, hay todavía un espacio a llenar. Confiemos en que lo invada la buena suerte.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de junio de 1965: 8).

Marta Grompone hace balance

Deslumbramientos y cotejos de un viaje

"Todavía no me he readaptado al medio, ni tampoco he llegado a la verdadera decantación de mi viaje". Así empieza Marta Grompone, llegada el domingo, de una recorrida europea que incluyó París, Praga, Viena, Budapest, Varsovia, Moscú, Leningrado, Estocolmo, Londres y nueve ciudades de Italia. Pero la defensa es inútil; los amigos la acribillan a preguntas. Para los montevideanos de este 1965, de inflación, restricciones, cajas negras, sueldos impagos y otras sequías, las imágenes que Marta Grompone difunde con personal e incanjeable fruición, constituyen una suerte de saludable escapatoria por interpósita y simpática persona.

Marta vio todo el teatro que pudo, y algo más. Pero su interés, como es lógico, estuvo especialmente concentrado en los rubros de su especialidad: vestuario, escenografía, teatro infantil. En la Escuela Municipal de Arte Dramático ha estado contratada para dar un curso *"de una materia que podría llamarse Manualidades Teatrales"* (sobre todo máscaras y vestuario), y en consecuencia durante su gira le interesó comprobar si en los medios europeos se dictaban cursos de esa índole. Se realizan, por supuesto, pero en escuelas que no son las de actores. *"Sin embargo, yo creo que entre nosotros*

la situación es distinta, y está bien lo que se hace. Hay que tener en cuenta que el actor va a trabajar por lo general en teatros independientes, y allí hará de escenógrafo, maquinista, y quién sabe cuántas cosas más".

Marta hace rápido inventario de sus deslumbramientos. *"Por lo pronto,* Romeo y Julieta*, dirigido en Praga por Crejca, con notable escenografía de Swoboda, en una versión totalmente distinta de la clásica y de una poderosa sugestión. En París, vi también un* Hamlet *(por actores belgas), dirigidos asimismo por Crejca y con escenografía de Swoboda. Es el ya famoso* Hamlet *en espejo. En realidad, se trata de varias chapas de metal bruñido que permiten que el actor sea visto desde distintos ángulos. La luz es un elemento fundamental, y, gracias al recurso del espejo, el actor que hace de Hamlet también puede representar al Espectro. Es un Hamlet más bien enérgico, vital. Me interesó menos que* Romeo y Julieta*, pero de todos modos es un espectáculo de enorme interés. Sin embargo, llegaron a tirarles tomates y huevos. Quizá por reacción, fue una de las pocas veces en que, como espectadora, me animé a gritar* bravo*".*

Otro de los espectáculos notables fue *La gloriosa resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*, de un autor del siglo XIII. Lo vio en Varsovia.

"Es una curiosa mezcla de formas muy primitivas, con un respeto por la situación y al mismo tiempo con un gran candor. Puede hablar con Stopka, escenógrafo y vestuarista, un hombre de cincuenta y pico. El director del espectáculo me había dicho que Stopka era «un paisano bruto». Cuando hablé con él, puede comprobar que era de modales rústicos, pero ¡qué sensibilidad! Casi diría que me siento más identificada con Stopka que con el célebre Swoboda. También vi teatro polaco de vanguardia: tres piezas de Slawomir Mrożek. Pese a la barrera que significa el idioma, creo que me interesa más Mrożek que los vanguardistas del grupo de París. No sé cómo definir esa diferencia. Tal vez habría que decir que es un teatro más sobrio. No se preocupa por el exceso de absurdo; deja que el absurdo surja por otras vías".

Por el provisorio puente del absurdo, el relato de Marta pasa repentinamente a París. *"Allí vi* El cuento del zoológico *y* El sueño americano*, de Albee, nada menos que por Terzieff. Sin embargo, tengo que confesar que las respectivas versiones del TCM y del Galpón me gustaron más. Uno piensa: qué maravilla, qué formidables posibilidades tiene esta gente, pero la verdad es que no son más creadores que los nuestros".*

El itinerario de Marta Grompone coincidió generalmente con el de Antonio Larreta, a quien días atrás también entrevistó *La Mañana*.[42] Marta no comparte el entusiasmo de Larreta por el teatro londinense. *"Claro que hay excelentes intérpretes, pero me pareció un teatro tremendamente convencional. Tal vez la excepción sea* El mercader de Venecia*. Vimos en Strafford una versión estupenda, no solo en cuanto interpretación, sino también en lo que se refiere a vestuario y a solución escenográfica".* Comparte, en cambio, el entusiasmo de

42 Véase, recogido en este mismo volumen, la entrevista del 4 de junio: "Preguntas a Antonio Larreta. Balance de un viaje y planes inmediatos".

Larreta por *Los diez días que conmovieron al mundo,* una suerte de comedia musical, al estilo de Brecht, que ambos vieron en la Unión Soviética. En materia de escenografía y vestuario hay una creación constante, casi minuto a minuto, en un estilo que en cierto modo de trajo el recuerdo de los hallazgos de Estruch. El espectáculo es de una eficacia visual extraordinaria.

"Nosotros íbamos al teatro con un intérprete, pero en ese caso especial no tuvo necesidad de traducir casi nada (apenas algún letrero), ya que la expresividad de lo que acontecía en escena era más que suficiente. Tengo la impresión de que esa pieza puede ser trasladada a cualquier lugar del mundo y mantener intactos sus factores de éxito".

Ese entusiasmo no se extiende, sin embargo, a otros espectáculos soviéticos, que en general le parecieron muy apegados a lo convencional. Aparte de *Los diez días*, solo habría que destacar un excelente Chejov (*Las tres hermanas*) y la ópera *Wozzeck*, muy bien resuelta.

Marta asistió en París al Congreso de la ASSITEJ (Association International du Théatre Enfantin et de la Jeunesse), representando al Uruguay junto con Enrique Silva, un oriental que estudia teatro en Praga. Asistieron representantes de Francia, Inglaterra, España, Italia, Holanda, Bélgica, Ghana, Suecia, Noruega, EE.UU., Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría, Unión Soviética, Rumania, Brasil y Uruguay. Además del fatigoso estudio de estatutos (la Asociación acaba de constituirse) hubo charlas de pedagogos, psicólogos, gente de teatro, etc. Pudo ver teatro para niños a cargo de conjuntos belgas, holandeses, italianos y españoles. ¿Nivel? *"Sencillamente horrible".* El espectáculo español, en particular, le pareció detestable. *"Daba vergüenza que hablaran nuestro idioma".*

También vio teatro para niños en los países socialistas. En general, no se trata de teatro interpretado por actores adultos, sino casi siempre de títeres o marionetas.

"En Praga, sin embargo, vi teatro para niños hecho por adultos. Lo formidable es que todos los teatros (para niños y para adultos) estén siempre llenos. Lo mejor que vi en este rubro fue una obra para títeres, en base a dos personajes clásicos, muy populares, que se mantienen a través de varias historias, un poco al modo de las tiras cómicas. Me interesó particularmente, porque en este aspecto siempre he buscado la obra que le dé al niño la oportunidad de desarrollar su facultad creadora y en esa obra se da esa posibilidad".

¿Proyectos inmediatos? *"Todavía nada concreto. Tengo ganas de dedicarme de lleno al teatro para niños. La falta de público me parece alarmante, pero creo que se trata de un problema de educación. Tenemos que hacer buen teatro para niños para que mañana haya espectadores".*

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de junio de 1965: 9).

Con *La idiota*, de Achard, se reabre el Teatro Odeón

Para esta noche la compañía Martínez Mieres-Carmen Ávila anuncia el preestreno en el Odeón de *La idiota*, comedia del autor francés Marcel Achard, bajo la dirección de Bernardo Galli, con escenografía de Osvaldo Reyno y con la actuación de Guzmán Martínez Mieres, Graciela Traibel, Bernardo Bergeret, Ema Varzi, Alma Ingianni y Ernesto Aroztegui.

Marcel Achard nació el 5 de julio de 1899 en Sante-Foy-les-Lyon, Rhone. Su inclinación teatral fue realmente precoz: a los siete años ya declaraba que él sería dramaturgo, y a los diez consiguió que fuera representada una pieza para títeres de la que era autor. Empezó trabajando como periodista, pero en 1923 Charles Dullin lo estrenó en el Atelier una pieza (*¿Voulez-vous jouer avec moâ?*) que rápidamente se transformó en un éxito. En esa pieza, los personajes son payasos y la acción tiene lugar en un circo. A partir de ese momento, Achard tuvo asegurada la colocación de sus títulos, entre los cuales cabe citar *La vie est belle* (1928), *Jean de la lune* estrenada en 1929 es probablemente lo mejor de su producción; sobre este título ha dicho Pierre Brisson que *"Marcel Achard ha traído al teatro un estilo libre, desembarazado, que no es, quizá, un gran estilo, pero que lleva una marca personal muy seductora"*, *Domino* (1931), *Noix de Coco* (1935), *Petrus* (también estrenada en 1935; según E. Sée, *"en esta obra se ha querido ver una encarnación moderna de Pierrot; un Pierrot que no se tiene en pie, desde luego; pero que divierte"*), *Le Corsaire* (estrenada en 1938, bajo la dirección de Louis Jouvet), *Aupres de ma blonde* (1945), *Nous irons a Valparaiso* (1948), *Patate* (estrenada en 1956; gran éxito de público) y *L'idiot* (1960). En 1959 fue elegido miembro de la Academia Francesa.

A partir de 1931, año en que Jean Choux dirigió una adaptación cinematográfica de *Jean de la Lune* (con Michel Simon, Madelaine Renaud y Jean Pierre Aumont), Achard estuvo estrechamente vinculado al cine, ya sea como autor de libretos originales o como autor de diálogos sobre obras ajenas. Su nombre aparece sobre todo ligado a varios filmes de Marc Allèret (*Gribouillie*; *L'Arlessienne*; *Parade en sept nuits*; *Les petites du Qual aux Fleurs*; *Lunegarde*; *La belle aventure*) e incluso otros de Julien Duvivier (*Un tel pere et fils*), Marcel Carné (*Le pays d'ou je viens*) y Jaqueline Audry (*La garçonne*). Incluso llegó a dirigir algunos filmes, entre otros una biografía de Offenbach: *La valse de París* (en 1950, con Pierre Fresnal).

Se cuenta que Jacques Copeau, al comentar una de las piezas de Achard, usó las siguientes palabras: *fantasía, imaginación, capricho, gracia, encanto, alegría* e *ingenio,* y Helene Harvitt ha aprovechado para sostener que el teatro de Achard es un compendio de todos esos rasgos. En realidad Achard está considerado, junto con André Roussin, un maestro del actual teatro de bulevar, y para Pierre de Boisdeffre, su fantasía y su humor *"se acercan, a veces muchísimo, a la poesía"*. Pero no todo ha sido elogios. Para el

excelente crítico Henri Clourand, por ejemplo, las piezas de Achard han envejecido, debido a que *"el dramaturgo se complace demasiado en ocultar la quimera bajo la realidad"*.

La idiota fue estrenada en 1960 en el Theatre Antoine, por un elenco en que figuraban Annie Girardot, Jean-Pierre Cassel. Lilian Patrick, Daniel Ceccaldi y Michel Vocoret. Hace por lo menos dos años que la pieza figura entre los proyectos de la compañía Ávila-Martínez Mieres, que inicialmente había proyectado hacerla con un elenco distinto del que ahora la estrena y bajo la dirección de Antonio Larreta. Según Martínez Mieres:

"es una típica obra de bulevar, sin mensaje ni pretensiones de trascendencia. Aunque quizá sea posible registrar en la obra una leve crítica a la realización de la justicia. En la pieza hay una serie de elementos que tienen interés en que un determinado matrimonio de clase alta, no sea envuelto en un escándalo, y en consecuencia se produce un ambiguo juego de inocencias y culpabilidades. Es una obra divertida, y creo que puede tener repercusión popular. El teatro montevideano está demasiado invadido por la trascendencia, pero no es posible estar haciendo siempre autores importantes y nuevos. Por otra parte, la comedia es un género que tiene sus grandes dificultades, ya que siempre exige un estilo de dirección. Entre nosotros, a la comedia se le trata siempre con un cierto desdén, y eso me parece injusto; es un género tan importante como cualquier otro. Además, el Odeón, al reabrir sus puertas, necesitaba una obra que no fuese demasiado difícil. Para que la gente vaya finalmente a ver Beckett es necesario previamente acostumbrarla a que vaya al teatro. De todos modos, hacer teatro en Montevideo siempre será una empresa muy riesgosa".

Martínez Mieres se muestra además muy satisfecho del trabajo cumplido por el director Bernardo Galli, el escenógrafo Osvaldo Reyno (*"tiene mucho sentido práctico; necesita poco elementos para crear algo"*) y todo el elenco, en el que reaparece Graciela Traibel, *"una personalidad muy sensible, que pasó un largo tiempo alegada de nuestros escenarios"*).

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de junio de 1965: 9).

Del triángulo amoroso al hexágono irregular

En una sola etapa de su vasta y remuneradora carrera de dramaturgo, Marcel Achard pareció algo más que un autor decidida y conscientemente comercial. Me refiero a *Jean de la Lune* (estrenada en 1929), única ocasión en que la suma de bulevar más inocencia dio un resultado imprevistamente artístico. No obstante, es probable que ese logro aislado haya en definitiva perjudicado el resto de la producción del comediógrafo, quien a través de los años ha tratado infatigablemente de repetir ese doble efecto. Por desgracia, era una receta para una sola vez. La posterior aplicación de la misma derivó casi siempre en un teatro ambiguo, a dos puntas, algo que no era

decididamente bulevar ni tampoco teatro trascendente. También hay que reconocer que, sacado de su medio y de su idioma, el teatro de Achard (que basa buena parte de su posible eficacia en las entrelíneas y en las alusiones indirectas, solo registrables por el espectador parisiense) se desmorona solo, y su humorismo pierde sus mejores sostenes.

En el título elegido para reabrir las puertas del Odeón, fue posible ir tildando cada una de las comprobaciones arriba mencionadas. En *La idiota*, Achard se resiste una vez más a hacer el puro teatro de bulevar, y entonces le agrega una pizca de inocencia plebeya, y otra más de desconfianza hacia quienes administran la justicia. Su módica originalidad consiste en transformar el clásico triángulo amoroso en un hexágono irregular: chofer traiciona a prometida con mucama; mucama traiciona a chofer con patrón; patrón es a su vez traicionado por esposa con amigo de la casa. Antes de levantarse el telón ha habido un crimen, y es la investigación del mismo lo que perturba (pero no mucho) la vida y la conciencia de un joven juez y su melosa y algo cargante cónyuge. Ni siquiera el elemento policial consigue vitalizar un planteo que es de una abrumadora monotonía; desde el punto de vista del esclarecimiento del crimen, nada de lo que acontece en el segundo y tercer acto agrega interés o de nuevo impulso a lo que cualquier espectador pudo adivinar en el primero. Achard da vueltas y vueltas alrededor de la misma situación, y solo quedan, como elementos de válido interés, algunos chispazos de diálogo que emergen esporádicamente entre abundantes lugares comunes del humorismo universal. El único pasaje de verdadera comedia, y hasta de comedia brillante, que tiene la obra, es la entrada (en el segundo acto) de Benjamín Beaurevers y el posterior enfrentamiento con su exmucama para todo servicio. No es que en esa escena la anécdota reditúe un mejor dividendo teatral, pero al menos el diálogo saca mejor provecho humorístico del enfrenamiento coloquial entre los giros vulgares de la mucama y la barroca sintaxis del envarado burgués.

También en la puesta en escena de Bernardo Galli, fue ese el mejor momento del espectáculo, y hasta podría decirse que el único en que el director consiguió que los intérpretes se ajustaran a un ritmo y a un estilo de comedia.

En ese sentido cabe destacar el aporte de Ernesto Aroztegui, quien fue tal vez el que mejor vislumbró el juego de matices, tan necesario para levantar un texto escasamente válido en sí mismo. También fue el más logrado momento de la protagonista, Graziella Traibel, que en ese pasaje acompañó los vaivenes de la situación con dúctil expresividad y una elogiable soltura de movimientos. Lamentablemente, ese no fue el nivel promedial de su actuación. Graziella Traibel, que hace algunos años realizó algunas eficaces interpretaciones, pareció sentir en demasía la responsabilidad de esta *rentrée*, ello se reflejó (al menos en la noche del preestreno) en un visible nerviosismo que opacó bastante su actuación, en particular en su larga

intervención del primer acto. No obstante, el espectador pudo de a ratos detectar algunos recursos de buena actriz, gracias a los cuales es posible tener confianza en que Graziella Traibel recupere a corto plazo su plenitud de intérprete. Martínez Mieres tuvo a su cargo un verdadero *hueso*: el juez Camilo Sevigné es, para un cabeza de compañía, el más incómodo de los personajes posibles. Siempre está en uso de la palabra y nunca dice nada interesante. Pese a su buena voluntad, el actor sucumbió en la demanda, pero no se le puede reprochar demasiado el relativo malogro. El único misterio es que (a estar a sus declaraciones previas al estreno) haya sido él justamente el responsable de la elección de la pieza. El resto del elenco hizo lo que pudo con sus personajes de cartón. Si cabe una mención es para Emma Varzi, casi siempre muy divertida en sus breves intervenciones.

No corresponde ser demasiado severo con un espectáculo que viene tan desamparado desde su texto. Si la obra hubiera sido escrita por un dramaturgo nacional, ¡pobre de él! No creo que ningún elenco se atreviera a representarla.

Sin embargo, el rasero debe ser el mismo para todos. No importa que el autor se llame Achard, tenga su sillón académico y cuatro décadas de oficio dramático, si es un pesado, igual hay que decirlo. Y es comprensible que un texto tan poco estimulante, tan escasamente provocativo, haya dado lugar a una dirección de Bernardo Galli, meramente correcta; a una escenografía de Osvaldo Reyno que no está al nivel de otros trabajos suyos, y a una interpretación que solo esporádicamente estuvo a la altura de la mejor medida de cada uno de los actores.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de junio de 1965: 9).

Bertoldo en la corte, por Teatro del Pueblo

Para esta tarde, a las 19, en el Victoria, anuncia Teatro del Pueblo el primer estreno de su repertorio 1965: *Bertoldo en la corte*, dos actos del autor italiano Massimo Dursi, en traducción de Sylvia Lago y bajo la dirección de Omar Grasso. La escenografía y el vestuario son de Carlos Carvalho; la música, de Carlos Ferreiro Freire; la coreografía, de Elsa Villarino; la iluminación, de Julio Mato. Actúan: Graciela Presa, Mabel González, Walter Silva, Omar Grasso, Estrella Ribarroya, Alberto Maggiolo, Leonor Álvarez Morteo, Ruben Torres, Víctor Ibáñez (en el papel protagónico), Antonio Cruz, Víctor Perlo, Marta Bórbida, Elizabeth Rolando, Nora Castro, Miriam Ocampo, Vicente Dumas Sotolani.

Massimo Dursi (nacido en 1902), integra el importante grupo de dramaturgos italianos que, en los últimos años y siguiendo las huellas del Massimo Bontempelli de *Nostra Dea*, el Luigi Pirandello de *L'uomo, la bestia e la vertú*, y el Giovanni Mosca de *L'angelo e il Comendatore*, han creado

un nuevo estilo de farsa en el que buena parte de la crítica ha reconocido ciertos rasgos de la commedia dell'arte. Entre estos nuevos creadores de farsas cabe mencionar (además de Dursi) a Indro Montanelli (*Evviva la dinamite*), Ennio Flaiano (*Un marzino a Roma*), Giuseppe Marotta y Belisario Randone (coautores de *Veronica a gli ospiti*), Dino Gaetani (*Notte di nozze*) y sobre todo Dario Fó (*Gli arcangeli non giocano al flipper, Chi ruba un piede e Fortunato in amore*).

Esta es la primera vez que en Montevideo se representa en español una pieza de Dursi, autor virtualmente desconocido en nuestro medio pese a sus varios títulos publicados y estrenados. En 1960 la editorial Capelli, de Bolonia, editó un volumen con las siguientes obras de este dramaturgo: *Lo Stagno*, *La Giostra*, *Bertoldo a Corte*, *I mostri*, *Aurelia o l'illusione*, *Il formicaio affogato*, *Viaggio a Pariggi*, *Divertimenti*, *Il pianto del Crociato*. En noviembre de 1953, la revista *Spiario* publicó asimismo *I posteri*, pieza en un acto, y el año pasado fue estrenada en Milán, bajo la dirección de Giovanni Damiani, uno de sus últimos títulos: *Fantasmi in cantina*, una pieza cómica de fondo patético, con cierta reminiscencia de los *Seis personajes* de Pirandello (según Ettore Caprioli, el autor intenta pasar de un comienzo naturalista a un juego más complejo que trae el recuerdo de algunas invenciones del teatro del absurdo).

Antes de que Giulio Cesare Corce (1567-1634) recreara el personaje, Bertoldo había cumplido (aunque con otro nombre) un largo itinerario de leyenda. Al parecer, su figura casi mítica tiene origen en un texto latino, *Disputa de Salomón con Marcolfo*, ya conocido en el siglo XII, y traducido a diversas lenguas a partir de 1470. Según Antonio Baldini, el relato ya era conocido en el siglo V, a tal punto que *"la Iglesia había hecho lo imposible por suprimirlo, ya que entendía que en los parlamentos de Marcolfo había acentos de diabólica malicia"*. El título (hoy vastamente difundido) *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*, pertenece en sus dos primeros términos a Giulio Cesare Croce, y en el último, al monje Adriano Bancheri (1567-1634). Bertoldo es sin duda el mejor de los tres personajes. Croce transformó en Bertoldo al legendario Marcolfo, pero de aquel viejo personaje extrajo el nombre de la mujer de Bertoldo: Malcolfa. Aunque Corce amortiguó el sesgo violentamente satírico del personaje, su Bertoldo sigue siendo un paradigma de astucia y sabiduría popular.

También sigue siendo un personaje vivo. En el siglo XVIII, su historia fue vertida por veinte poetas en un extenso poema de veinte cantos: uno por cada vate. El título que ahora emplea Dursi, *Bertoldo in Corte*, también proviene del siglo XVIII, ya que en el carnaval de 1749, Carlo Goldoni (1707-1793) escribió, con ese título, un *"drama giocoso"* que incluía música de Vicenzo Campi.

Según Juan Guerrero Zamora, en Dursi *"la dosificación farsante es diversa pero casi siempre perceptible y aliada con una concepción pesimista de la*

existencia"; considera asimismo que *Bertoldo a Corte* es un *"contraposición entre aquel personaje libre e íntegro y una corte corrompida donde nuestro mundo se representa"*. Según Attilio Dabini:

"el Bertoldo es mítico en el sentido en que lo es Sancho Panza; ambos nacen de la misma antigua tradición que configura al hombre de pueblo, sobre todo al campesino, en un tipo a la vez burdo y avezado, ignorante y saturado de esa cultura iletrada que es la secular experiencia popular […]. Entre el Bertoldo de Croce y el de Dursi median cuatro siglos; y este segundo ha modificado o enriquecido su experiencia con todo lo que la humanidad ha andado durante ese largo tiempo; él no puede llegar al compromiso porque sabe que es ilusorio eso de guiar a la Corte hacia el buen gobierno y la justicia; para él entre hombre y rey, entre pueblo y privilegio de arriba, no hay acuerdo posible; hay que abatir al rey y al privilegio y si no se puede, no ceder antes ellos aun a costa de la vida".

Por último, sobre el *Bertoldo en la corte*, ha declarado el propio Croce: *"Ahora el Bertoldo me permite llegar con aparente contradicción, y por camino inverso,a la misma demostración, o sea: el hombre no puede vivir esclavo, a menos que transforme su esclavitud en complicidad con la tiranía"*.

Bertoldo en la corte fue anteriormente representado en Montevideo pero en su versión original italiana. En agosto de 1960, el Teatro Stabile de Torino presentó esa pieza bajo la dirección de Gianfranco de Bosio, y con la actuación de Gianni Mantesi, Paola Barboni y Giulio Oppi.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de junio de 1965: 18).

La astucia cambia de rumbo

Desde que nació, con el nombre de Marcolfo, en un viejo texto latino, Bertoldo ha atravesado los siglos como un paradigma de la astucia. Por eso no es insólito que su figura haya tentado a Massimo Dursi, uno de los dramaturgos más astutos del nuevo teatro italiano. Así como el herrero Giulio Cesare Croce tomó en el siglo XVI la vieja leyenda, y al amortiguar el sesgo violentamente satírico del personaje forjó en Bertoldo rústico y divertido, así en nuestros días el farmacéutico Dursi incorpora a Bertoldo en una nueva fórmula, no demasiado fiel a la leyenda, una fórmula en la que el antiguo anecdotario para a ser un excipiente neutro que posibilita la incorporación de nuevas intenciones.

Pese a su rústica cosmovisión, pese a sus vitales alardes de ingenio, el Bertoldo de Croce era finalmente corrompido por la Corte, y su muerte, provocada nada menos que por una indigestión, al cambiar su frugalidad de pobre por la voracidad de los poderosos. Dursi divide su pieza en dos partes. En la primera no se aparta demasiado de la leyenda. Apenas si el bonachón monarca de Croce se convierte en un rey aturdido y menguado que parece una parodia anticipada (ya que fue concebida cuatro años antes que *El rey se muere*) de Bérenguer I. Es cierto que, en esa primera parte, Bertoldo no

ostenta el plebeyo descaro que conservaba en el siglo xvi, pero el espectador puede aún creer que la pieza teatral va a seguir el viejo surco anecdótico y, lo que es más importante, el eficaz (pero inerme) buen humor del célebre campesino re-creado por Croce. Pero en el segundo acto Dursi se muestra como un buen legatario de la astucia bertóldica. Una vez que, gracias a la fuerza y la memoria del mito, ha conseguido que su espectador rememore y disfrute la anécdota, entonces lo extrae repentinamente del transitado cauce, y propone, con inteligente osadía un nuevo destino para Bertoldo. Este ya no se corromperá, ya no se envenenará con los tentadores manjares de la corte, ya no pagará el acceso a la molicie con su propia humillación y la de los suyos. Dursi parece decirle al espectador que aquellos que pretenden introducirse en los sistemas corruptos con la voceada intención de transformarlos *"desde adentro"* son en definitiva meros ilusos que acabarán derrotados e infectos; pero también parece sugerirle que la suprema astucia es la decencia. El final de la pieza, con los cortesanos inmóviles en su falsas posiciones, y Bertoldo yéndose tranquilo a morir, con la certeza de ayudar a la buena cosecha, tiene una fuerza poética muy particular, ya que en ella adquieren su real sentido tanto el trazo jocundo de la primera parte como el propósito trascendente de la segunda.

Dursi no se limita a empujar la añosa peripecia por el nuevo cauce; constantemente está apuntalado el diálogo con un ingenio lleno de sorpresas, de incentivos, de provocaciones (en una conversación entre bufones, se desliza esta frase: *"¡Más educación! ¡Estamos entre funcionarios!"*; en otro pasaje se habla de alguien que *"le falta el respeto a las mayúsculas"*; cuando una voz le grita *"¡Eunuco!"* al rey, este pregunta: *"¿Quién revela los secretos de Estado?"*). Tampoco falta el elemento absurdo, pero Dursi no lo introduce como un juego gratuito; más bien lo adhiere a una intención y hace que la sirva. De ese modo, el absurdo pasa a ser el bufón de la trascendencia.

La traducción de Sylvia Lago tuvo fluidez e incluso hallazgos de trasposición; solo en algunas de las canciones (con buena música de Ferreiro Freire) los versos se atascaron un poco, pero esa no fue la regla sino la excepción. En general, debe considerarse el aporte de Sylvia Lago como una estimable incorporación al reducido gremio de nuestros traductores teatrales.

Quienes aún tengan presente la versión de *Bertoldo en la corte* que presentara hace cinco años en el Solís el Teatro Stabile de Torino bajo la dirección de Gianfranco de Bosio, añorarán probablemente un estilo más cercano a la commedia dell'arte que el adoptado por Omar Grasso para esta versión. Sin embargo, el espectáculo de Teatro del Pueblo creó su propia dignidad. Por supuesto, se trata de un elenco desparejo, con varios elementos bisoños. De ahí que la adopción desembozada de un ritmo cercano a la commedia dell'arte, hubiera significado un enorme riesgo. Se trata de un estilo que, cuando no está cercano a la perfección, puede hundirse en el ridículo. Es evidente que Grasso prefirió asumir la responsabilidad de una

puesta más lenta, más cercana a la comedia lisa y llana, en la que los desniveles del elenco fueran mejor absorbidos, y la inexperiencia no quedara a la intemperie. El resultado fue verdaderamente estimable. A partir de esa nueva concepción, casi obligada por las circunstancias, Grasso imaginó y trazó una dimensión para Bertoldo (bien entendida por Víctor Ibáñez), gracias a la cual acentuó el lado dramático del protagonista. A medida que el Rey (una composición realmente creadora de Víctor Perlo) se iba ridiculizando y minimizando, Bertoldo se rescataba a sí mismo del mero ingenio para hallar al fin su verdadera hombría.

La interpretación estuvo en general bien defendida en los personajes que sirven para vertebrar la peripecia. Perlo fue sin duda el mejor, pero también estuvieron acertados Ibáñez, Leonor Álvarez Morteo (sobre todo en la escena final), Juan A. Maggiolo (que dio muy bien el arduo proceso de su Bertoldino), Marta Bórbida y Ruben Torres. Margarita Silberberg exageró un poco las obvias maldades de su Reina; Miriam Ocampo se movió con más soltura que anteriores actuaciones; Antonio Cruz fue un verosímil alguacil. La escenografía de Carlos Carvalho, pese a varios buenos hallazgos, no estuvo a la altura de su mejor nivel. En esta ocasión, su aporte más creador fue como vestuarista.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de junio de 1965: 10).

Un tranvía llamado nostalgia

Hay varias constantes en el teatro de Juan Carlos Legido: la escasa peripecia, la sensibilidad para el diálogo, cierta apelación a la ternura, y un propósito (costumbrismo mediante) de la inserción en la realidad. *El tranvía*, sexto título de su producción, no se desvía de esa ruta conscientemente adoptada. Siguiendo, cuadro a cuadro, la declinación montevideana de ese medio de transporte, Legido aprovecha para mostrar la transformación que, a través de los años, se va operando en la familia de un obrero tranviario, y, en última instancia, el enquistamiento del protagonista en su morosa soledad de jubilado. Salvador, el *motorman* (que integra un tándem indestructible con su amigo el guarda Segurola) al principio está orgulloso de su trabajo; luego se casa, y su vida se complica con mujer, suegra, hijos, vecinos y acreedores; para pagar el puchero debe trabajar horas extras; el ómnibus primero, y luego el trolebús, desplazan al tranvía, y por ende al tranviario; cuando el último tranvía emprende, con charanga y citas de Rodó, el viaje final, el ex*motorman* y el exguarda quedan definitivamente mutilados, desplazados por el tiempo, y el espectador adivina que muy pronto cumplirán ellos también su última salida.

La obra consta de un prólogo, tres actos (divididos en dos cuadros) y un epílogo, en cierto sentido, la pieza va cambiando de estilo a medida que avanza: empieza como sainete, pero el último acto sugiere un clima de lenta corrosión, con la sombra de Chejov demasiado visible. Evidentemente, es

un texto desparejo. Las escenas ubicadas en la estación son sensiblemente inferiores a las hogareñas y parecen estar al forzado servicio del tema y del título. Esa artificiosa sujeción se hace aún más visible en el epílogo, que si bien cumple con la función de reencontrar el tema original, por otra parte diluye lamentablemente el bien logrado efecto y la oprimente atmósfera con que cierra el tercer acto. La verdad es que a medida que trascurre la pieza, el tranvía (como tema o como símbolo) va importando menos, y sí en cambio se va armando lentamente la situación familiar. Los mejores momentos (tanto en el texto como en la puesta) están en los dos extremos de la historia doméstica: la llegada de los novios en el primer acto, con un diálogo vivaz y un humor muy rendidos, y la última escena del tercer actos, con el desgastado Salvador, ya sin oídos y casi sin vida, asistiendo a la baldada suegra.

Hay una objeción de fondo, pero quizá signifique pedirle a Legido algo muy distinto de lo que él quiere deliberadamente hacer. Me refiero a cierto naturalismo, a cierta trascripción fotográfica de la realidad, que, como estilo dramático, parece inevitablemente envejecido. Falta en la pieza una trasposición de esa misma realidad textual, a un nivel más imaginativo, más artísticamente creador; pero quizá Legido quiso ser fiel a su contorno y a su nostalgia. Sin embargo, aun admitiendo ese derecho del dramaturgo, más aun, contribuyendo a sostenerlo, la obra reclama algunos cortes, o pequeñas variantes, que rompen los ojos. Para cualquier espectador de la noche de estreno fue obvio que el primer acto se sostenía en buena ley hasta la salida de la suegra, pero también que a partir de ese *mutis* se estiraba con pobres pretextos y, lo que es peor, con algunos diálogos (Rosita sentada en las rodillas de Salvador) sensiblemente interiores al resto de la pieza. La obra vuelve a afirmarse en el tercer acto, gracias a que Legido se evade allí momentáneamente de la viñeta naturalista e inventa (o reproduce, vaya uno a saber) un testigo mudo que es tal vez su mejor hallazgo: la inmortal suegra típica, se ha convertido en un ser tullido, con lacerada conciencia de cuanto pasa a su alrededor pero impedido de toda exteriorización. Este personaje, que además fue sostenido por un encomiable trabajo de Fanny Saporta (el punto más alto del elenco), dio otra dimensión a la obra y posibilitó un final auténticamente dramático, lamentablemente desperdiciado por un epílogo que nada agrega. La propia reacción del público está diciendo claramente cuál es el final *natural* de la obra.

La dirección de Raúl Bogliaccini representó un buen aporte para Teatro Moderno. Fue evidente que los intérpretes rindieron (sobre todo en la cuerda dramática) más que de costumbre. Aparte de Fanny Saporta, estuvo muy bien Carmona, especialmente en el primer acto, donde aprovechó con gran soltura la posibilidad sainetera. No me gustó la composición de Gustavo Castro en el primer acto. Allí exageró (probablemente para marcar de algún modo la diferencia de época y de edad con respecto a los actos subsiguientes) su aspecto y modales de *taita*. A partir del segundo acto, su

trabajo pareció menos forzado, y en el último estuvo a la altura de Saporta en la mejor escena de la noche. Angelita Parodi marcó atinadamente las dos instancias de Rosita, y Nidia Telles tuvo la espontaneidad que precisaba Nancy, la hija casada. César Irigaray dio considerablemente mejor la medida sainetera que la tiesura del inspector; Héctor Spinelli, pese a algunas buenas réplicas, cargó demasiado las tintas en su yerno de caricatura, y Delfi Galbiati (Walter, el hijo) hizo lo que pudo con un personaje demasiado previsible y esquemático.

Aparte de la inteligente marcación de actores, solo objetable en cuanto al Salvador del primer acto, la puesta de Bogliaccini tuvo una virtud esencial: apuntaló ambientalmente el texto, y creó casi siempre el clima adecuado para realzar lo mejor de la pieza. Si fracasó en los últimos tramos el primer acto, ello se debió primordialmente a que allí la obra no da pie para el rescate. En cambio, en el tercer acto, infiltró entre diálogo y diálogo, fértiles silencios que verdaderamente enriquecieron el texto y hasta le dieron otra trascendencia. Con una pieza irregular como la del Legido, Bogliaccini cumplió un estimable trabajo de dirección, bien auxiliado por la puntual escenografía y la memoriosa ambientación de Morosoff y Oreggia, y sobre todo por el notable bandoneón de Ariel Martínez.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de julio de 1965: 8).

Con Ionesco y Molière debutan los franceses

Esta noche presenta su primer espectáculo (*Le mariage forcé*, de Molière, y *Le roi se meurt*, de Ionesco) en el Solís, la compañía francesa de comedia que encabezan Jacques Charon y Robert Hirsch (*sociétaires* de la Comedia Francesa). La breve temporada, que incluirá asimismo *Un fil a la patte*, de Feydeau y *Britannicus*, de Racine, forma parte de una gira artística (Río de Janeiro, San Pablo, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Lima y Bogotá) que tiene el apoyo de la Dirección General de Asuntos Culturales y Técnicos, de Francia, y cuenta con los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Artística. De acuerdo a la información adelantada ayer en estas páginas, integran la compañía (además de Charon y Hirsch): Patrick Bourgeois, Roger Carel, Helene Duc, Paul Ecoffard, Françoise Fechter, Raymond Gémore, Michel Gudin, Madelaine Marion, Marie-France Mignal, Robert Roussel, Colette Teissedre, Rosy Varte y Jacques Zabor.

En el *foyer* de Solís se realizó ayer a mediodía una rápida conferencia de prensa, en el curso de la cual Jacques Charon expresó su satisfacción de volver a actuar en Montevideo (estuvo aquí, en 1952, con la Comedie Française) y señaló que solo otros tres integrantes del elenco (Robert Hirsch, Madelaine Marion y Rosy Varte) habían actuado antes en nuestro país. Para el resto, esta será su primera experiencia uruguaya.

Refiriéndose concretamente al repertorio elegido, dijo que el primer programa (Molière-Ionesco) obedece al propósito de juntar, en un solo espectáculo, al más clásico y más francés de los *clásicos franceses*, y al autor que parece el más valioso de los contemporáneos. En cuanto a Feydeau, se trata del autor cómico que (por supuesto, después de Molière) es más representado en Francia. *Un fil a la patte* ha merecido una reposición de la Comedia Francesa y desde hace tres años es representada sin interrupción. Sobre *Britannicus*, de Racine, se limitó a señalar que era representativo de un estilo muy particular de la tragedia francesa.

Como se trajera a colación una conocida objeción del ministro André Malraux sobre un supuesto exceso de teatro frívolo en el repertorio de la Comedia Francesa, y se le preguntara a Charon cómo se compaginaba esa censura con la inclusión de *Un fil a la patte* en el repertorio oficial, se limitó a responder que seguramente el criterio de Malraux no era tan inflexible, ya que fue a pedido del Ministro que el director Becande incluyó *Un fil a la patte* en el repertorio de la Comedia. *"Después de todo, Feydeau es virtualmente un clásico"*. Explicó asimismo que existe una razón que en cierto modo justifica que el porcentaje de obras ligeras que hace la Comédie Française, se reducido, ya que dicho elenco tiene el compromiso de hacer un número determinado de abonos a obras clásicas. Los abonos abarcan tres años, y las funciones son los jueves de tarde, y una obra que es representada en una de esas funciones vespertinas de los jueves no puede ser representada dentro del abono hasta cuatro años después.

Alguien preguntó si Charon y Risch consideraban que Ionesco era el único autor de vanguardia que merecía ser incluido en un repertorio exigente.

"No es el único, pero es evidente que Ionesco se afirma cada vez más como el mejor. Una prueba de ello es que Ionesco, hasta ahora no representado por la Comédie Française, ingresará próximamente a su repertorio con la última de sus obras: La sed y el hambre*"*.

Este reciente Ionesco será dirigido por Hirsch, quien expresó que *La sed y el hambre* era una obra en tres actos, en el estilo de las mayores piezas de ese autor y con el tema que constituye una de sus constantes: el hombre inserto en una atmósfera de desesperación. Uno de los cronistas presentes aventuró la opinión de que Ionesco era un bufón de la trascendencia, pero Charon defendió la seriedad que el autor de *Le roi se meurt* pone en sus creaciones aunque muchas veces use en ellas el elemento cómico.

Sobre el doble programa a brindarse en la noche, y fuera ya de lo tratado en la conferencia de prensa, digamos que *Le mariage forcé* es una comedia en un acto, representada por primera vez en el Louvre el 23 de enero de 1664 (o sea que acaba de cumplir su triple centenario) *"delante del Rey, en el apartamento bajo de la Reina Madre"*, y el 15 de febrero del mismo año, en el Palais Royal. La obra tuvo gran éxito en la corte pero escasa repercusión en la ciudad, y apenas llegó a doce representaciones. Muy corregida por

el autor, la obra fue reestrenada (con su forma actual) en febrero de 1668. Según Vittorio Lugli, la primera versión de *Le mariage forcé* era un ballet en tres actos. El breve acto actual concentra si interés en las consultas que formula el viejo y rico Sganarelle (que será interpretado por Jacques Charon) al doctor aristotélico Pancrace (Raymond Gémore) y al doctor pirrónico Marphurius (Roger Carel) acerca de su posible matrimonio con una hermosa muchacha llamada Dorimena (Marie-France Mignal).

En cuanto a *Le roi se meurt*, de Ionesco, es ocioso informar de esta pieza al público montevideano, que ya conoce dos versiones: una en español, estrenada en agosto de 1964 por la Comedia Nacional, y otra en alemán, estrenada un mes después por Die Deutschen Kammerspiele. Recordemos no obstante que se trata de un largo acto en el que Bérenger, o sea el personaje paradigmático que aparecido en varias obras de Ionesco como un símbolo del ser humano, es un rey que se entera de su muerte cercana y que, a lo largo de la obra, intenta primero rebelarse contra ese destino y termina luego por admitirlo a regañadientes. Este largo acto (que en la versión a presentarse hoy solo durará una hora y cuarenta minutos, pues al texto original se le han hecho varios cortes autorizados por Ionesco) fue representado por primera vez el 15 de diciembre de 1962 en el Théatre de l'Alliançe Française, de París, bajo la dirección de Jacques Mauclair, quien también interpretó el papel de Berenger I. En la versión a estrenarse hoy, Hirsch será el Rey; Charon, el médico; Carel, el guardia; Rosy Varte, la Reina Margarita; Colette Teisedre, la Reina María: y Françoise Fechter, Juliette.

Tanto en Molière como en Ionesco, la puesta en escena, es de Jacques Charon, en tanto que en el primer caso la escenografía es de François Ganeau, y en el segundo, de Robert Hirsch.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de julio de 1965: 10).

La carpa de FUTI: vida y penurias de una empresa cultural

La Federación Uruguaya de Teatros Independientes convocó a una conferencia de prensa a fin de informar sobre los problemas relacionados con la obtención de la subvención municipal y el mantenimiento de la Carpa-Teatro, cuyos traslados insumen $ 35.000.00 por vez.

FUTI historió sintéticamente la vía crucis cumplida por la Carpa, desde su creación en 1962 hasta la fecha. Considerando que la finalidad de la Carpa era difundir el arte teatral en el pueblo, base esencial del movimiento de Teatro Independiente, se solicitó del Concejo Departamental de Montevideo una subvención anual de pesos 200.000.00, que fue íntegramente vertida en la construcción y mantenimiento de la Carpa-Teatro, los cuatro primeros años. La construcción insumió pesos 600.000.00 y en

la actualidad su mantenimiento (que incluye lámparas con solo cuarenta horas de vida y un costo de trescientos pesos cada una, las tarifas más altas de la UTE ya que son las mismas que se aplican a los circos, un seguro con prima altísima debido a la índole inflamable de los materiales, y la imprescindible reposición de lonas) asciende a $ 18.000.00 mensuales.

"Pese a la aludida subvención, la utilización de la Carpa fue siempre deficitaria, dado que la FUTI trató de que en la misma se realizara la difusión del teatro y otras artes, con localidades a los precios más bajos posibles. Pero, como ya es conocido, al aprobarse el Presupuesto Municipal vigente fue suprimida por el Tribunal de Cuentas la subvención de que gozaba FUTI, que había sido aumentada por iniciativa de la Junta Departamental a la suma de $ 500.000.00 anuales. A partir de ese momento, el mantenimiento de la Carpa ha dependido de la buena voluntad del Concejo, que entregó puntualmente los duodécimos correspondientes a la subvención primitiva hasta el mes de diciembre de 1964. A partir de ese momento, la FUTI no ha recibido ninguna suma por ese concepto".

Dada la escasez económica del movimiento teatral independiente, la mencionada situación ha convertido a la Carpa en una carga para FUTI, pero aun así la Federación entiende que no puede abdicar esa conquista que considera fundamental. *"Empero, el costo de su mantenimiento es tan alto, agravado por la situación general de crisis en que se debate el país, que se llegó a un extremo en que esa situación de cierre era inminente"*. Las autoridades de FUTI solicitaron entonces una entrevista con el presidente del Concejo Departamental, don Fermín Sorhueta, a quien plantearon la gravísima situación que atravesaban las finanzas de la Carpa, expresándole además que *"al difundir el hecho artístico directamente en los barrios, la capa no es solo un instrumento indispensable de cultura, sino que devuelve inmediatamente a la población del Departamento su propio dinero convertido en Arte"*. Al parecer, la gestión encontró en Sorhueta una favorable acogida, y en consecuencia la FUTI consideró su deber hacer públicos los nuevos términos de la situación:

a) de acuerdo a los prometido oficialmente, de manera formal, por el Presidente del Concejo y en nombre de dicho Cuerpo, la FUTI podrá contar, a partir de 1º de julio, con la suma de $ 15.000.00 mensuales durante todo lo que resta de 1965, destinados al mantenimiento de la Carpa;

b) en estos momentos, *"la vida y progreso de nuestra empresa de cultura se encuentra en peligro, y por tanto la FUTI cree necesario seguir luchando por una solución permanente, que, al eliminar en lo posible los problemas económicos, permita un adecuado desarrollo de las finalidades para las que fue creada la Carpa"*.

Quedó bien claro que la FUTI reconocía el momento difícil por el que atravesaba la economía del país, y los múltiples inconvenientes de ellos derivados, pero también quedó claro que guía a la Federación *"un alto objetivo permanente, que ha de perdurar cuando desaparezcan las actuales dificultades, como es el de preservar y acrecentar nuestro acervo dramático y su propagación en la masa popular"*. Por otra parte, el movimiento de Teatro Independiente,

"cree que el apoyo de las autoridades departamentales es esencial para que pueda seguir cumpliendo sus finalidades artísticas, con siete salas de teatro y una Carpa al servicio de la población de Montevideo".

Alguien preguntó si no había llegado el momento de reconocer, por parte de la FUTI, que la Carpa constituía un fracaso. La respuesta fue terminante:

"El sentido ideológico del movimiento teatral independiente está planteado en la Carpa, y esta no fue creada para tener éxito desde el principio. La Carpa es un instrumento experimental, al que diariamente es preciso ir afinando y adecuando. Creemos que con estos quince mil pesos mensuales vamos a poder mantenerla viva, y que esa cantidad puede ser una base para restaurar la finanzas".

La verdad (y esto ya no lo dijeron los voceros de la Federación sino los cronistas asistentes) es que en todo el mundo el teatro precisa, para su adecuado desenvolvimiento, la ayuda económica del Estado. Aun en países de gran desarrollo cultural, como Italia o Francia, el teatro de arte, si quiere cumplir su función de llegar verdaderamente al pueblo (y para cumplirla, no puede fijar a las localidades precios elevados) debe estar subvencionado. Por supuesto que el problema va más allá de las dificultades actuales de la Carpa, y solo podría hallar su solución en una Ley Nacional de Teatro pensada con amplitud y enfocada con realismo.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de julio de 1965: 12).

El amor, las mujeres y la muerte

Para la confección de su primer programa en Montevideo, la compañía Charon-Hirsch pareció afiliarse a la vieja presunción de que los extremos se tocan. Quizá sea esta la única excusa para juntar en una misma función la vital comicidad de Molière con el siniestro mensaje de Ionesco.

Es evidente que *Le mariage forcé* no puede ser incluida entre los títulos más felices de Molière: la endeble peripecia, el excesivo estiramiento de un tenue conflicto, y cierta previsible simetría en el desarrollo de lo cómico, explican el relativo olvido de este breve acto, que (a diferencia de la mayor parte de las comedias de Molière) rara vez forma parte de los repertorios. Sin embargo, esa misma endeblez de la pieza sirve, paradójicamente, para verificar algunas de las mejores virtudes de Molière; por ejemplo, una increíble capacidad para inventar eficaces soportes humorísticos dentro de una situación que no parece especialmente propicia para extraer de ella un buen dividendo de comicidad. Hay dos líneas de diálogo (*Sganarelle*: *"Mais, en l'epousant, je crains d'etre cocu"*; *Marphurius*: *"La chose est faisable"*) que valen por toda la pieza. El estilo que Charon impuso a su puesta en escena es prácticamente el mismo que desde tiempos remotos difunde la Comédie Française. En varios aspectos se echa de menos un concepto más imaginativo para la recreación de los clásicos. Es un molde, claro, pero hay que reconocer que, en su forma peculiar, es un molde sin fallas.

Charon como Sganarelle, sacó buen partido de la vacilante figura de ese viejo (destinado a contraer matrimonio con una linda muchacha) que consulta a filósofos varios sobre los riesgos de semejante aventura, sin embargo, el más creador trabajo de composición me pareció el de Roger Carel, que dotó al escepticismo de Marphurius de una fragilidad tan necia como divertida. Raymond Gerome bailó, más que actuó, su aristotélico Pancrace, y aunque en general estuvo convincente en su agresiva tozudez, cabe reprocharle cierta abusiva tendencia a un tipo de gesticulación, peligrosamente cercano a la morisqueta.

En cuanto al texto de Ionesco, ya tuve ocasión, en dos oportunidades anteriores (agosto de 1964, cuando la Comedia Nacional estrenó *El rey se muere*, y en setiembre del mismo año, cuando Die Deutschen Kammerspiele estrenaron *Der Köenig Stirbt*) de pormenorizar mi opinión crítica ante ese tétrico acto único. Me referí entonces al cambio de actitud experimentado por Ionesco a través de cuatro obras (*Tuer sans gages, Rhinoceros, Le pieton de l'air, Le roi se meurt*) con respecto a su personaje paradigmático Bérenger, alguien que no solo ha venido descendiendo de quiebra en quiebra, sino que se ha convertido de una figura simpática en un ser estragado. Este rey que al comienzo de la obra se entera de su muerte cercana, y primero intenta rebelarse contra ese destino, pero luego termina por admitirlo a regañadientes, este rey de un país innominado, vencido, despoblado, apestado, caduco, inerte, agónico, este rey viene de un pasado nada recomendable. En realidad, es un ególatra, un flojo, un perezoso, un engreído, un asesino. Ha sido un pésimo administrador de su reino, ha eludido sus responsabilidades, ha hecho decapitar a sus opositores, ha usado sus poderes solo para presumir y vanagloriarse. Frente a ese voluminoso pasivo exigible, significa escaso mérito su añoranza de un gatito o los intermitentes mimos que dedica a la Reina María. En última instancia, *Le roi se meurt* no me parece una insubordinación ante la muerte, sino una sumisa justificación de la misma. Ionesco nos está diciendo que el hombre merece morir, por la sencilla razón de que es un maniático, un cobarde, un egoísta, un reseco, un criminal; con lo cual, de antiteatral se ha convertido en antihumano.

La versión de la compañía Charon-Hirsch viene a despejar una duda; si el afán aniquilador y el voraz despilfarro de Ionesco son o no redimibles en la versión original. Lamentablemente la respuesta es negativa, y tal vez sirva para admitir de modo definitivo que no hay manera de redimir dramáticamente un texto que propone incontenibles cataratas verborrágicas como única forma de llegar a un mensaje trascendente. La puesta de Charon fue (para compararla con los dos antecedentes que conoce el público de Montevideo) menos implacable y asfixiante que la que Yáñez y Candeau crearon en la Comedia, pero también menos coreográfica que la versión de Reinhold K. Olsewski. Con el marco de una buena escenografía, que sin embargo no calzó los puntos de la de Carvalho, Charon descargó todo el peso del espectáculo

sobre los hombros de Robert Hirsch, que en el papel de Bérenger I dio una acabada muestra de su ductilidad de intérprete. Impedido de recurrir (ya que es un largo acto sin ninguna corte) a la ayuda del maquillaje, Hirsch debió dar a pura expresividad el proceso que se va operando en su descarnado personaje: empezó dando una imagen derrotada, corroída, del Rey condenado a morir, y terminó (con el auxilio de una buena iluminación, de cierta inmovilidad facial, y de una mirada traslúcida) dando una estampa casi rejuvenecida del agotador y reiterativo Bérenger. El mejor momento de su trabajo correspondió también al texto más creador: el largo monólogo sobre el gatito. Pero la verdad es que este Rey es un *hueso* para cualquier actor, ya que es virtualmente imposible mantener el interés del espectador en base a un texto como el de Ionesco, que (aunque esto suene a paradoja) es a la vez frenético y exangüe. El resto del elenco, algo empalidecido en la puesta de Charon (fue evidente la intención de contraponer una suerte de coro a la voz individualista del Rey) actuó en un nivel de clara solvencia. Con todo, caben especiales menciones a las labores de Rosy Varte (una Reina Margarita más dinámica que los antecedentes aquí conocidos. La de Estela Castro y la de Elisabeth Hitzenberg) y Roger Carel, quien sacó a flote, a puro histrionismo, el papel del Guardia, probablemente el más opaco (en español), en alemán, en francés) Bérenger I. Ya es hora de que descanse en paz.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de julio de 1965: 10).

Un absurdista de la *Belle époque*

Es probable que el hilo anecdótico de *Un fil a la patte* no esté al nivel de invención cómica que el de los mejores vodeviles de Feydeau, pero ello solo es registrable en la lectura directa de la pieza. Después de todo, en Feydeau la peripecia es lo de menos; aun en sus mejores títulos (*Occupe-toi d'Amelie*, *La puce a l'oreille*, *La dame de chez Maxim*) la mejor virtud de este teatro de estricta locura no reside por cierto en la regularidad peripécica sino en la increíble habilidad de Feydeau para enhebrar y desenhebrar el famoso hilo conductor. Considerados aisladamente, todos los hechos y posturas del vodevil son rigurosamente creíbles; lo inverisímil (y ahí reside buena parte de su comicidad) es el ritmo de concatenación, la relación absurda entre tantas cosas creíbles. Si un *long play* con la voz del mejor barítono es pasado a 78 RPM, no hay prestigio que se salve del ridículo; también la realidad, pasada a la velocidad del vodevil, se vuelve irremisiblemente cómica.

Revitalizado sobre un escenario, *Un fil a la patte* asciende automáticamente al nivel del mejor Feydeau. ¿A quién le importa la trama, hecha de nudos desordenados e irrisorios, cuando en la escena se están sucediendo las confusiones, los desencuentros, el tropel de *gags* y el alocado tránsito de personajes? Feydeau es un maestro en el arte de abrumar al espectador con el cómico tableteo de esa suerte de ametralladora que es el azar, con la repentina

e imprevista vida que asumen de pronto los objetos, con las infinitas variantes de un mismo recurso (por ejemplo, el mal aliento de Fontanet) que van creando siempre nuevas aperturas para la risa. Es imposible *pensar* cuando se asiste a esa catarata de pequeñas aberraciones, de minúsculas refutaciones de la lógica, de arranques absurdos que parecen plausibles. Quien se ponga a pensar, está perdido, porque entonces desaprovecha la posibilidad (tan higiénica en estos tiempos) de su propia carcajada. Para disfrutar a Feydeau, hay que dejarse llevar por su ritmo avasallante. Ya es un lugar común decir que el vodevil es un mecanismo de relojería, pero ello no impide que sea cierto. De ahí que un género de apariencia tan frívola no sea tan inofensiva como a veces se cree. En este precursor de Vitrac y de Ionesco, hay un elemento de burla que por cierto no es superficial. Como lo ha señalado recientemente Lucien Mercier, el vodevil se burla del determinismo y del principio de identidad, niega la fatalidad y *"expresa una visión bastante siniestra (en sí) de las relaciones humanas"*. Quizá habría que agregar una comprobación coadyuvante: al llevar esa actitud a un nivel de extravagancia y de gratuidad, al lanzarla por una suerte de tobogán satírico, el sentido (consciente o no) del vodevil pasa a tener la significación de un mensaje subliminal. Un mensaje que todavía hoy, entre carcajada y carcajada, deja sus rastros.

Con esa historia de encuentros y desencuentros, de adoradores falsos y sinceros, pasados y futuros, sobrios y extravagantes, que giran como moscardones alrededor de Lucette (cantante de café concert), y de los inconvenientes que trae al protagonista Bois d'Enghien la doble relación con su amante Lucette y su prometida Viviane, Feydeau arma una verdadera pirámide de conflictos y saca un increíble efecto cómico del equilibrio inestable que ella implica. Entre otras cosas, introduce como personajes incidentales a un hispanoparlante general Irrigua (la puesta acentuó descaradamente su impostación de republiqueta latinoamericana) y a un empleado de notario, Bouzin, que tal vez sean los mejores hallazgos de la pieza.

Justamente fue esta última figura la que se convirtió en el verdadero motor humorístico del espectáculo presentado por la compañía francesa. Ya en el texto de Feydeau, Bouzin (que, además de su cargo notarial, compone canciones y extravía paraguas) es un personaje muy aprovechable, pero cabe reconocer que Robert Hirsch, en una labor notable, triplicó por lo menos esa posibilidad que le daba el texto. La puesta de Charon tuvo su mayor mérito en la carencia de inhibiciones. Como acontece afortunadamente con la mayor parte de los directores franceses, Charon entendió que el vodevil precisa como el pan un impulso desaforado. El espectáculo funcionó con la previsible justeza que otorga una larga tradición en el género, y una innegable solvencia de los actores. La única objeción a la puesta lleva en sí misma su justificación. Me refiero a cierto desnivel entre el desenvuelto tono de comedia que siguió la mayor parte del elenco, y la creación fantochesca, casi titiretera, que Robert Hirsch hizo de su Bouzin, convirtiendo así a

un personaje marginal en el verdadero eje del espectáculo. Sin embargo, vale la pena pagar el precio de ese desequilibrio, si la labor que lo provoca calza los puntos de la de Hirsch. Este, que ha sido mimo y bailarín, hizo una notable creación del oscuro personaje. Sus toses amplificadas y autodestructivas, sus interjecciones casi rugidas, sus disneas sobrecogedoras, el calisténico descalabro de sus risas, el ángulo imposible de sus posturas y corridas, su memorable *mutis* en la escalera del tercer acto, y el torrente de *gags* con que enriqueció sus fugas, convirtieron su composición en un disfrute independiente que habrá de ser largamente recordado por la jubilosa platea que concedió al intérprete varias ráfagas de aplausos a telón abierto. De los otros trabajos, todos en un nivel de depurado oficio, cabe destacar la dinámica *cocotte* creada por Rosy Varte, el desorbitado General de Raymond Gerome y la alegre soltura de Jacques Charon, que hizo olvidar, a pura veteranía, su notoria inadecuación física al personaje propuesto por Feydeau. Excelentes las tres plantas escenográficas y el toque *Belle Époque* en el vestuario.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de julio de 1965: 8).

Las primicias del monstruo

"Siempre lo he considerado un monstruo —escribió Racine con respecto a Nerón en el primer prefacio de *Britannicus*— *pero aquí es un monstruo naciente; todavía no ha incendiado Roma, ni ha matado a su madre, ni a su mujer, ni a sus preceptores"*. Evidentemente, no se debe a un mero azar que Racine haya elegido para su tragedia esa peculiar etapa de la trayectoria de Nerón. Si se considera la inclinación psicológica que aparece en buena parte de su obra será más fácil comprender el gran atractivo que habrá tenido para Racine la idea de presentar un Nerón en pleno viaje. Nunca su teatro fue demasiado rico en hechos, pero sí en transformaciones, y aquí se daba la coyuntura para iniciar la obra con un Nerón casi romántico, conmovedor en su pasión de June, y culminarla con un Nerón siniestro, capaz de promover el asesinato de Britannicus. *"Pour achever ce jour sous de meilleurs auspices"*, dice Nerón a su hermanastro en el trágico instante de la falsa reconciliación, *"ma main de cette coupe épanche les prémices"* son, en realidad, las primicias del monstruo; pero, antes de llegar a ese desfogue, Nerón dispone de muchos versos para explicitar su conflicto interior; paradojalmente, el crimen significa para él un desesperado intento de libertad, una angustiosa rebeldía contra la insufrible tutela materna. Hace matar a Britannicus para afirmar de algún modo su poder, para que nadie pueda decir de él que es un sumiso instrumento de Agripina.

Ver un Racine fuera de Francia constituye un raro privilegio. Desde que su genio es sobre todo verbal y psicológico, el traslado a otras lenguas ha dado hasta ahora resultados lamentables, y por tanto no hay quién se atreva

a correr el riesgo de una empresa condenada de antemano. De ahí que, para la mayor parte de los espectadores que el domingo llenaron el Solís, este era el primer Racine que presenciaban. *"Admiro enormemente a Shakespeare* —confiesa Gide en su *Journal*— *pero frente a Racine experimento una emoción que nunca me da Shakespeare: la de la perfección*". Pese a ese optimismo, más o menos chovinista, Racine no es Shakespeare ni mucho menos. En el francés falta estatura trágica, y sobre todo falta conflicto, ya no psicológico sino fáctico. En *Britannicus*, sin embargo, es posible encontrar algo de la perfección que exalta Gide. Es cierto que su concepción dramática padece de cierta inmovilidad, de cierto estatismo (el único hecho estallante llega al espectador a través del relato de Burrhus), pero, a cambio de esa carencia, ¡qué cabal y sensible poeta! Nada de la pompa y las rigideces de Corneille. Como ha visto Vossler, *"el discurso fluye impetuosamente, y las pausas, las tonalidades, la rima parecen oleadas de sangre cálida y dan al verso un ritmo sensible y no reflexivo"*. No son muchos los poetas dramáticos (Schiller, a veces Lope) que han conseguido semejante asimilación del verso a las cadencias naturales del lenguaje, a las necesidades del conflicto. El verso de Racine es un goce verbal, y hoy, a casi tres siglos de su eclosión, parece increíble el sentido moderno de sus resonancias.

La compañía Charon-Hirsch, como era previsible, basó gran parte de su eficacia en una dicción impecable. Los siete intérpretes dijeron notablemente el rico verso de Racine, pero aun dentro de ese alto nivel caben menciones para Raymond Gérome (Narcisse) y Madelaine Marion (Agrippine). Igual que en la noche anterior (*Un fil a la patte*, de Feydeau) hubo cierto desajuste entre el estilo de Robert Hirsch y el del resto del elenco. Es evidente que Hirsch (que también es director, aunque las tres puestas aquí presentadas tuvieron como único responsable a Jacques Charon) se sale a menudo de la concepción que su compañero de fórmula impone al espectáculo, con el fin, consciente o inconsciente, de imponer su propio estilo. En *Britannicus*, mientras que el elenco actuaba con sobriedad y contención, Hirsch se lanzó a un minucioso trabajo de composición melodramática, en el que menudearon los arranques histéricos, los gritos destemplados, las sonrisas sobradoras, los síntomas de divismo. Al igual que en el Feydeau, pero haciéndose acreedor a mayores objeciones, Hirsch justificó tácticamente el desajuste con un nuevo despliegue de su innegable talento de intérprete. Sus marcadas diferencias entre el Nerón romántico del comienzo y el implacable asesino del final, no apelaron a técnicas demasiado renovadoras, pero así y todo debe reconocerse su eficacia, particularmente comprobable en el comienzo del cuarto acto, sin duda lo mejor de su trabajo. Por lo demás Hirsch recurrió con exceso al grito destemplado; justamente, su voz no pareció adecuarse a ese nivel exasperado. En general, me pareció un trabajo legítimo, aisladamente válido, pero casi siempre fuera del contexto imaginado por Charon para su Racine.

Del resto, solo merece objeciones el Britannicus, de Jacques Zabor, un joven actor que dijo bien sus parlamentos pero que en las contraescenas fue de una alarmante inexpresividad. Colette Teissedre tuvo el encanto que requiere Junie, dijo impecablemente los notables versos que le brindó el texto, pero la voz no le respondió cuando debió dar un acento desgarrado. Paul Ecofard hizo un Burrhus algo apagado, y Hélene Duc se sobró en la composición de Albine, personaje secundario. Los mejores me parecieron Raymon Gérome (un Narcisse de hábiles inflexiones) y sobre todo Madeleine Marion, que al principio del cuarto acto cumplió la proeza de decir espléndidamente, y sin un solo gesto, el largo monólogo en que recapitula su relación con Nerón. La escenografía (más bien facilonga) de François Ganeau, tuvo el mérito de su funcionalidad.

Con excepción del primer programa, que incluyó un irremediable Ionesco (*Le roi se meurt*), la breve temporada francesa tuvo un nivel muy estimable. Tanto en el impagable Feydeau del sábado como en este dignísimo Racine, el elenco mostró una solvencia y un ajuste ejemplares. Las puestas de Charon revelaron un excelente oficio, con un solo descuento: estuvieron excesivamente supeditados a las dotes histriónicas de Robert Hirsch, pero no siempre engranaron con ellas. Hirsch agonizó (en *Un fil a la patte*) y se volvió siniestro (*Britannicus*), pero todo lo hizo al margen de la puesta, en un estilo propio, inexpungable. Fue un comportamiento de divo. El público, que sabe lo que son necesidades, lo aplaudió varias veces (merecidamente) a telón abierto.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de julio de 1965: 10).

Brenda Bruce y Donald Sinden en *Happy Days*, de Beckett

Para esta noche está anunciada la única presentación en el Solís de los intérpretes británicos Brenda Bruce y Donald Sinden, con la obra de Samuel Beckett: *Happy Days* (*Días felices*), bajo la dirección de Roy Rich.

Samuel Beckett (nacido en Dublín, 1906) ha sido varias veces representado en Montevideo, pero esta es la primera vez que se representa en inglés. Beckett está considerado como uno de los más importantes innovadores de la novela y sobre todo del teatro contemporáneo. Escribe sus obras en francés, y las traduce él mismo al inglés, o viceversa. Entre sus novelas traducidas al español figuran *Malone muere* y *Molloy*. De su producción teatral fueron estrenados en Montevideo: *Esperando a Godot* (el 6 de julio de 1961, por Nuevo Teatro Circular, bajo la dirección de Alfredo de la Peña); *Final de partida* y *La última cinta magnética* (el 14 de noviembre de 1962, por el mismo elenco, con la dirección de Elena Zuasti); *Días felices* (el 8 de agosto de 1963, por el Teatro de la Ciudad de Montevideo, bajo la dirección de Eduardo

Schinca y con la interpretación de Concepción Zorrilla). También Teatro Uno, presentó en febrero de 1964 un doble programa Beckett integrado por *Acto sin palabras II* (dirección de Gabriela Figueroa) y la reposición de *La última cinta magnética*; el mismo elenco, el 7 de diciembre de 1964, presentó un fragmento de Beckett abandonado por el autor bajo la dirección de Alberto Restuccia y con la interpretación de Luis Cerminara.

Toda la obra (tanto novelística como dramática) de Samuel Beckett, ha sido estimada como una abrumada y abrumadora búsqueda del ser. Incluso su propensión a *lisiar*, de algún modo, a sus personajes, puede ser concebida como un intento de reducir al ser humano a su verdadera esencia. Martín Esslin ha sostenido que *"es significativo que la obra de Beckett no sea tal vez consciente de semejante influencia, sus obras podrían ser calificadas como una exposición literaria del existencialismo sartriano"*. Es evidente, por otra parte, que contemporáneamente con la búsqueda de una identidad esencial, funciona también en Beckett un tranquilo, inmóvil pánico frente al mundo.

Walter Starkie escribió en 1955 esta imagen personal sobre Beckett:

"Conocí a Beckett en sus años juveniles, después de la guerra civil irlandesa de 1922. Asistía como alumno a mis clases de Literatura italiana en la Universidad de Trinity College, de Dublín. Su autor predilecto, entonces, era Dante, y su primera obra literaria fue un estudio sobre Dante, Giordano Bruno y James Joyce. También creo que por influencia mía se contagió de Pirandello que por aquel entonces representábamos en el Abbey Theatre, junto con las obras expresionistas de O'Neill, Kaiser y Toller. Al marcharse a París, Beckett entró en la órbita de Joyce y fue su discípulo ferviente en los años de Transition *y* Work in progress. *La influencia de Joyce ha servido a Beckett de gran estímulo para su propia reacción poética. El filósofo irlandés A. E dijo al joven Joyce en cierta ocasión, con muy poco acierto: «Me temo que no tengas bastante caos en ti mismo para crear un mundo». A Samuel Beckett, joven, le hubiera dicho yo: «Tienes tal caos en ti, que crearás tu propio infierno». Pocos escritores nos dan hoy una visión ya tétrica y obsesiva de la vida del* homo sapiens *abrumado por el peso de la civilización"*.

Happy Days (*Días felices*) se inscribe perfectamente en la anterior trayectoria de Beckett. Una mujer, Winnie, cada vez más hundida en la tierra, cada vez más imposibilitada de comunicarse con alguien, alude en sus palabras a una intermitente y absurda felicidad. *"Winnie* —ha escrito el director y crítico español Trino M. Trives, que tradujera y pusiera en escena *Días felices— es el hombre a que se arrastre ante ella. Esto, al menos en la apariencia; pero si escuchan la obra con atención y se olvidan por un momento de que estamos en tal lugar geográfico, a tantas de tanto y a tantos grados sobre cero o bajo cero, creo que la obra ha de causar tanta impresión como si oyéramos voces desconocidas en nuestro sueño y nos preocupara captar su mensaje"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de julio de 1965: 8).

Opinan los ingleses: "*Coraje para vivir, ese es el tema de Beckett*"

"El tema de Happy Days *es el coraje para vivir"*. Así sintetizó Roy Rich, responsable de la puesta en escena de *Días felices*, su impresión sobre la pieza de Samuel Beckett que será presentada esta noche, en el Solís, por Brenda Bruce y Donald Sinden. Estas tres figuras del teatro inglés respondieron anoche a las preguntas de los cronistas teatrales montevideanos, en el curso de una conferencia de prensa celebrada en el Consejo Británico.

Para Rich, la pieza de Beckett tiene una doble validez: como expresión simbólica y como la simple historia de una mujer enterrada en la tierra. *"El público* —acota Brenda Bruce— *no se siente inhibido, debido a los pasajes cómicos que tiene la obra"*. Donald Sinden trata de compensar la condición estática de su papel con un gran dinamismo frente a los periodistas:

"Muchos espectadores ven a esa mujer enterrada hasta la cintura, e inmediatamente empiezan a preguntar por qué está ahí. Sin embargo, deberían esperar hasta el final para formularse esa misma pregunta. Entonces sí comprenderían".

No obstante, reconoce implícitamente que la comprensión de la pieza no es tan fácil. *"Tuve necesidad de escucharla 75 veces para empezar a entenderla"*. Es una broma, claro, pero una broma reveladora.

Brenda Bruce (que ganó el premio a la mejor interpretación femenina en TV, precisamente con *Happy Days*) opina que Beckett tiene una intención irónica, pero también que su verdadera preocupación es el coraje y la paciencia, tan necesarios para vivir.

"Fíjense que Winnie, la protagonista, está deprimida porque su cabello se ha vuelto gris, pero también disfruta mucho cuando recuerda que, en el pasado, su marido se refería al color oro de su cabellera. Sus penas, sus alegrías, incluso sus agonías, son pequeñas, pero para ella tienen tremenda importancia. El lema de Beckett parece ser: más vale estar vivo que muerto, más vale que a uno lo quemen vivo antes que volver a las oscuridad".

Como algún cronista expresara sus dudas sobre la vigencia teatral de *Happy Days*, los intérpretes ingleses, y en especial el director Roy Rich, pusieron todo su énfasis en afirmar que la obra es una suerte de sinfonía y por lo tanto no tiene por qué presentarle al espectador un conflicto dramático en el sentido tradicional del término. Sinden tiene una peculiar aspiración:

"En realidad, Beckett ha escrito una obra maravillosa sobre una mujer que tiene, además, un marido. Yo confío sinceramente en que algún día llegue a escribir una obra sobre un marido que tenga, además, una mujer —y agregó—: *Ya que mi personaje es tan* flemático, *yo quisiera que Beckett* expectorara *otra obra"*.

Los tres tienen la impresión de que en Sud América la obra es mejor comprendida que en Londres.

"Los sentimientos de la protagonista —aclara Brenda Bruce— *afectan a todas las mujeres del mundo. En esta gira latinoamericana, muchas veces me ha sucedido que, después de la función, algunas mujeres vengan a mi camarín, llorando, para explicarme que su vida era exactamente como la de Winnie. Antes de cada función siempre siento temor, no por estar sola es escena y tener que memorizar tan largo parlamento, sino por tener que empezar una nueva jornada en la vida del personaje"*.

"Las reacciones del público varían noche a noche —comenta Rich—. *Hay ocasiones en que la relación entre el público y los actores, es realmente estupenda, y llega a parecerse a una fabulosa partida de tenis,ya que la emoción salta constantemente de uno a otro. Cuando eso sucede, puede decirse que el público ayuda a que la obra salga mejor"*.

Donald Sinden explicó que, cuando vio la pieza de Beckett en París, quedó realmente fascinado. *"Ahora, durante la función, tengo mucho tiempo para escuchar, y cada noche encuentro cosas nuevas"*. *"Y eso acontece"*, acotó Brenda Bruce mirando al periodista disidente, *"porque la pieza es auténtico teatro. Cuando un texto es verdaderamente teatral, los intérpretes siempre descubren algo nuevo en cada representación"*.

¿Por qué eligieron esta obra, cuando en la producción de Beckett hay otros títulos (*Esperando a Godot*, *La última cinta magnética*) con más sustancia teatral? Brenda Bruce puso toda su simpatía en la respuesta de cajón: *"¿No se han fijado ustedes que* Happy Days *es la primera obra de Beckett que tiene un personaje femenino"*.

Puede ser discutible que la pieza de Beckett tenga humor, postule el coraje, signifique un estímulo para seguir viviendo; no es discutible en cambio que estos tres ingleses, como seres de carne y de hueso, y gracias a su buena dosis de simpatía, de buen humor y de vitalidad, sean capaces de ir (con o sin Beckett) al encuentro de sus propios días felices.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de julio de 1965: 8).

El repertorio del Teatro Judío de Varsovia

Para esta noche, a las 21, está anunciado en el Solís del debut del Teatro Estatal Judío de Varsovia, bajo la dirección de Ida Kaminska. Pese a las dificultades del idioma (las representaciones serán en idisch), el público montevideano tendrá una buena oportunidad de conocer un teatro, de estilo y raíces muy peculiares. En realidad, conviene señalar que no existe una larga tradición de teatro idisch. Precisamente una de las piezas que integran el repertorio del elenco (*Serkele*, de Salomón Ettinger) está considerada como el arranque de ese itinerario escénico. Fue representada por primera vez en 1862, en la sinagoga de los rabinos de Ziomir. Como en otros brotes de un teatro primitivo y de raíz popular, en la primera época del teatro idisch

todos los papeles (incluso los femeninos) eran representados por actores; hace cien años los judíos consideraban que la escena era un ámbito propicio a la perversión, y en consecuencia no permitían que las mujeres tuvieran acceso a la profesión teatral.

Para entender la aparición de *Serkele*, es casi obligatorio referirse a la *haskalah* (movimiento de ilustración o iluminismo de los judíos, iniciado a fines del siglo XVIII en Alemania por Moisés Mendelssohn) tendencia de liberalismo racionalista que tuvo la oposición de los rabinos. Si bien la *haskalah* ayudó a crear una literatura hebrea moderna y abrió la ruta del *sionismo*, en realidad no tuvo en sus comienzos un verdadero apoyo popular, no solo debido a su resistencia al *hasidismo* (tendencia opuesta al formalismo religioso, que exaltó la fe y la alegría de vivir) sino también debido al empleo del hebreo clásico en lugar del idisch. Salomón Ettinger, médico de profesión, retomó en *Serkele* el viejo conflicto entre *haskalah* y el oscurantismo, y construyó su pieza a la manera de Lessing, pero con una intriga que trae el recuerdo de Plauto. *Serkele* tiene intermedios cómicos, canciones y danzas. Según Claude Zufreiden, *Serkele* es:

"un drama idisch creado sobre ideas europeas, y es una violenta condenación de los enemigos de la haskalah. *Algunas de sus figuras revelan una excesiva esquematización, pero la lengua es realemente pura. El idisch de Ettinger le permite fantasías, tales como fábulas y canciones. Y además hay que reconocer que Ettinger fue el primero que se atrevió a crear una obra artística en lengua idisch"*.

Ettinger tuvo inmediatos continuadores: Goldfaden, Isaac Leon Peretz, Scholem Aleijem y sobre todo el ruso norteamericano Jacob Gordin, autor de *Mirele Efros* (estreno de esta noche). Esta pieza fue precisamente el gran éxito en la carrera de Esther Rachel Kaminska, cuyo nombre lleva hoy el elenco judío-polaco. *"En vano buscaríamos en este drama* —dice el crítico italiano Silvio D'Amico— *acentos íntimamente religiosos, terrores místicos, amenazas del Dios celoso y vindicador; para todo ello no basta la representación de un rito nupcial y alguna aislada alusión a los profetas […]. Es este un drama urdido sobre motivos económicos y domésticos de la familia, que ha sido y es el núcleo más sólido de la vida hebrea, un poco hogar y un poco ídolo […]. Drama de costumbres, pues, folklore; y, en los dos primeros actos, algún rasgo feliz en la pintura de caracteres; pero en los dos últimos nos hallamos en pleno melodrama"*.

Para E. Harris, la protagonista de *Mirele Efros* es una suerte de Rey Lear femenino; para Zufrieden, *"el elemento melodramático es una de las claves de la piezas de Gordin, pero su arte es sobre todo verbal; ha sabido crear una lengua dramática idisch al servicio de preocupaciones morales*". La tercera pieza del repertorio es *Baruj de Amsterdam,* de Chain Sloves. Ha sido definida como una pieza *"fuertemente dramática, cuyo acento está puesto en las aristas humanas del sutil pensador"*. El sutil pensador es Spinoza, célebre filósofo judío nacido en Amsterdam (1632), educado en las tradiciones del talmudismo, poseedor de un amplio conocimiento de la Cábala y de la filosofía judía

medieval, y en definitiva acusado de blasfemo y expulsado de la sinagoga en 1656. Como expresa José Ferrater Mora:

"las opiniones políticas y político-religiosas de Spinoza, así como su defensa de la libre interpretación y crítica de las Escrituras*, fueron violentamente combatidas, juntamente con su sistema, al que se calificó frecuentemente de ateo y de impío"*.

Atacado por Bayle, Liebniz y los cartesianos, solo con el auge del romanticismo alemán fue nuevamente ensalzado y rescatado, y entre sus defensores y reivindicadores figuraron nada menos que Goethe, Herder y Schelling, Hegel y Schleiermacher.

Las otras dos obras que presentará el conjunto del Teatro Estatal Judío de Varsovia, están fuera de la tradición idisch y son bien conocidas del público (o por lo menos del lector) montevideano: *Todos son mis hijos*, del norteamericano Arthur Miller, y *Los árboles mueren de pie*, del español Alejandro Casona. Sobre la primera ha dicho el propio Miller:

"La fortaleza a la que pone sitio Todos son mis hijos *es la fortaleza de la desconexión. Es una aseveración no tanto de una moralidad en función del bien o el mal, sino de un mundo moral que es tal porque los hombres no pueden apartarse de algunos de sus hechos. En este sentido Joe Keller es una amenaza para la sociedad y en este sentido el drama es un drama social"*.

En cuanto a la pieza de Casona, data de 1949, año en que fue estrenada en Buenos Aires por Esteban Serrador y Luisita Vehil. Representativa de los elementos que en general componen el liviano teatro de Casona, no está sin embargo a la altura de otros de sus títulos (por ejemplo: *La sirena varada*, *Otra vez de diablo*) que por lo menos conjugan esa liviandad con un más fresco despliegue de invención.

El repertorio permanente del elenco judío-polaco está integrado por unas cuarenta obras. Sobre Ida Kaminska, su directora (hija de Esther Rachel), existen las mejores referencias acerca de su calidad interpretativa. Nacida en Odesa, ya en 1918 empezó a actuar exitosamente en operetas. En 1920 fundó en Varsovia el VIKT (Teatro de Arte de Varsovia), un elenco que fue el primero en representar *Serkele* con intérpretes profesionales. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Ida Kaminska estaba en la ciudad ucraniana de Lvov, pero en 1948 volvió a Polonia con motivo de la fundación del Teatro Estatal Judío. El elenco ha hecho varias giras europeas actuando, con señalado éxito, en Bruselas, Londres, Berlín, Ámsterdam y París.

Las funciones del Teatro Estatal Judío de Varsovia se realizarán de acuerdo al siguiente detalle: esta noche, *Mirele Efros* (a repetirse mañana en *vermouth*); mañana sábado, de noche, *Todos son mis hijos* (a repetirse el domingo en *vermouth*); el domingo en función nocturna; *Serkele*; lunes nocturna, *Baruj de Amsterdam*, y martes, también nocturna, *Los árboles mueren de pie*, en versión idisch y fuera de abono.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de julio de 1965: 12).

Primera imagen de Ida Kaminska

En la mañana de ayer, los integrantes del Teatro Estatal de Varsovia recibieron a los periodistas en el *foyer* del Solís. Ida Kaminska, directora general del conjunto y Marian Melman, director y primer actor, respondieron a diversas preguntas sobre distintos aspectos de la temporada que se inicia esta noche con *Mirele Efros*, de Jacob Gordin. Pese a los no demasiado buenos oficios de un intérprete local (Nahum Friedman) que condujo la conferencia de prensa con una displicencia y un apuro más bien insólitos en este tipo de reuniones, fue posible registrar la seriedad y el cabal sentido de su profesión con que esta gente de teatro encara la revitalización y la difusión de la producción dramática en lengua idisch.

Invitada a hablar sobre el repertorio, Ida Kamiska expresó que en el mismo se ha tratado de incluir piezas que se adapten (por su reparto no demasiado numeroso, o por su escenografía menos compleja) a las posibilidades de una compañía en gira. *Mirele Efors* es un clásico de la literatura teatral judía. Pero además tiene para el conjunto un valor sentimental, ya que esa pieza de Gordin fue escrita especialmente para ser interpretada por Esther Rachel Kaminska, madre de la actual directora. En cuanto a *Serkele*, de Salomón Ettinger, fue escrita hace 140 años y puede ser estimada como la primera pieza de teatro idisch. *Baruj en Amsterdam*, de Chain Sloves, es una obra de tema histórico, pero con efectos muy actuales de realismo.

Sobre la obra de Sloves, fue más explícito Marian Melman.

"La pieza trata sobre la vida de Spinoza. Hacía poco tiempo que la Inquisición había expulsado de España a los judíos, una parte de los cuales pudo refugiarse en Holanda, país que en ese entonces tenía bastante tolerancia religiosa. Esa comunidad hizo todo lo posible por mantener la integridad de su vida judía. Spinoza, con su filosofía panteísta (que veía a Dios en cada objeto existente en el mundo) entró en conflicto con los conceptos religiosos de esa comunidad. Sloves trata en su pieza de buscar la justicia que existe en cada una de las partes que intervienen en el conflicto: por un lado, los dirigentes religiosos que tratan de mantener sana la vida judía, y por otro, el filósofo panteísta".

En cuanto a *Todos son mis hijos*, de Miller y *Los árboles mueren de pie*, de Casona, son obras de carácter universal. *"Seis meses antes de su fallecimiento, Casona estuvo en Varsovia y pudo asistir al estreno de la versión idisch de su pieza. También Arthur Miller concurrió al estreno en Varsovia de la versión idisch de* Todos son mis hijos*".*

Como alguien preguntara sobre la situación actual del teatro judío en Europa, Ida Kaminska respondió que, después de haber sido asesinados durante la última guerra unos seis millones de judíos, la tradición de teatro idisch sufrió también las consecuencias de ese desastre. Solo en Rumania y Polonia existen teatros estatales que representan en idisch. En Varsovia, residen actualmente seis o siete mil judíos (treinta mil en toda Polonia), pero

el Teatro Estatal Judío no solo depende de ese público. En las funciones de Varsovia, el espectador polaco o extranjero dispone de audífonos, gracias a los cuales está en condiciones de seguir el espectáculo mientras escucha la traducción simultánea a otra lengua. El elenco judío-polaco ha actuado con señalado éxito en Israel (temporada 1959-1960) y en marzo del año próximo repetirá la visita.

Alguien preguntó a Ida Kaminska si, en vista del carácter estatal de la compañía, esta tenía restricciones, por parte del gobierno polaco, para visitar determinados países. *"Ninguna restricción. La compañía es libre de concurrir a todos aquellos países que formulen la correspondiente invitación"*. Uno de los periodistas se interesó sobre la situación cultural de los judíos en Polonia. Marian Melman hizo entonces una detallada exposición, que el intérprete se negó ostensiblemente a traducir. En el momento en que un amable voluntario se hacía cargo de la traducción (referencia a diarios y libros en idisch que se publican en Polonia), el Sr. Friedman dio abruptamente por cancelada la reunión. Pese a lo desacostumbrado del procedimiento, actores y cronistas se retiraron en orden.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de julio de 1965: 10).

Admirable dirección de un pobre texto

Happy Days (*Días felices*), de Samuel Beckett, por Brenda Bruce y Donald Sinden, bajo la dirección de Roy Rich. Espectáculo presentado el jueves 15 en el Solís.

En la conferencia de prensa previa al único espectáculo que Brenda Bruce y Donald Sinden brindaron en Montevideo, alguien sugirió la posibilidad de que la fórmula de *Happy Days* se agotara en sí misma y, en última instancia, de que esta pieza no fuera auténtico teatro. El director Roy Rich advirtió entonces que la obra no debía ser medida en base a su anécdota ya que en realidad se trataba de una sinfonía. Ante la versión presentada en el Solís por los intérpretes británicos, es posible admitir la categoría propuesta por Rich.

En oportunidad del estreno por el TCM, expresé mi convicción de que *Happy Days* podría ser indistintamente novela, poema o preferiblemente ensayo.[43] No hay inconveniente en aceptarla también como sinfonía. Pero es una nueva variante para decir que no existe como teatro. En este aspecto, me sigue pareciendo más retrógrada que vanguardista, o sea un teatro dramáticamente lisiado, menos avanzado que, por ejemplo, la tragedia griega. A semejanza de su personaje Willie, Beckett inventa su dosis de absurdo metido en algún agujero filosófico. En otras de sus piezas (especialmente en *La última cinta magnética*, probablemente la más eficaz y la única auténticamente

43 Véase "La vanguardia que sirve y la que no" (*La Mañana*, 10 de agosto de 1963).

vanguardista), Beckett ha logrado trasmitir su inmóvil pánico frente al mundo. Pero en *Happy Days* Beckett repite lo peor y no lo mejor de su obra anterior, se vuelve casi insoportablemente monótono y, lo más grave de todo, se frivoliza. Esa mujer (Winnie) cada vez más enterrada, que exige un oído pasivo que soporte su cháchara, puede simbolizar nada. Por supuesto, el público adicto cree saber que por debajo de ese inacabable monólogo fluye una correntada de trascendencia; claro que esta es tan confusa que probablemente represente algo distinto para cada espectador.

En la versión de Roy Rich, el texto de Beckett fue el único rubro precario. El resto es mérito. Fue prodigiosa la capacidad de Brenda Bruce para matizar y dramatizar un texto que siempre está bordeando peligrosamente la tontería en estado de pureza. A diferencia de Concepción Zorrilla, que en la versión del TCM frivolizara desembozadamente el interminable soliloquio del primer acto, la actriz inglesa consiguió un admirable medio tono, en el que incansablemente fue colgando significados, inventando honduras. Arrojada decididamente por la borda toda tentación de lo frívolo, quedó en la dicción de la notable actriz una gracia tierna y comunicativa que en algunos pasajes consiguió el milagro de redimir provisoriamente la cíclica estolidez del texto. En el segundo acto, su labor resultó igualmente estupenda. Sin caer en ningún exceso, su retrato de Winnie (apenas la cabeza que emerge del montículo de tierra) fue un verdadero lujo en cuanto a recursos histriónicos, cambios de voz, expresión en los ojos. En su papel del derrengado marido, Donald Sinden fue un adecuado *partenaire*. Pero la interpretación de Brenda Bruce quedará en el recuerdo como una lección de sensibilidad dramática. O (para decirlo con el símil de Rich) como una pobre sinfonía, interpretada por un admirable ejecutante.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de julio de 1965: 10).

La sobriedad del divismo

Se hace necesaria una aclaración, previa a todo comentario sobre la temporada que cumple en el Solís el Teatro Estatal Judío de Varsovia: en mi caso particular al menos (solo puedo aproximarme a los suburbios del idisch a través del conocimiento del alemán), el juicio debe sufrir un importante descuento al enfrentarse a la frontera idiomática. La solución más fácil sería no escribir sobre el elenco, pero creo que la importancia, los antecedentes y en definitiva el bueno nombre del conjunto varsoviano justifican de todos modos un pronunciamiento, aun cuando este aparezca condicionado por las limitaciones antedichas.

La inclusión de *Mirele Efros*, de Jacob Gordin, como título de apertura, tiene sin duda para el elenco de Ida Kaminska un valor nostálgico y sentimental, ya que esta obra fue escrita especialmente para su madre, Esther

Rajel Kaminska, verdadera iniciadora de una tradición de teatro idisch. Es probable que la pieza esté más cerca del folklore que de la literatura dramática propiamente dicha. Mirele Efros, la protagonista, es una muchacha proveniente de una familia pobre pero excesivamente ambiciosa, es virtualmente despojada de su dinero y obligada a abandonar su propia casa. Es evidente que la pieza basa sus mejores efectos en la vivacidad del diálogo (la platea *idisch parlante* festejó cumplidamente algunas réplicas) y en el retrato pintoresco de algunos personajes. Como directora, Ida Kaminska obvió cuidadosamente la veta de cursilería, ínsita en esa historia de una buena y digna señora, desalojada por el inescrúpulo de los ambiciosos. Como intérprete, proporcionó una imagen grave, cálida y a la vez natural, de la hostigada protagonista, llevando al máximo las posibilidades expresivas de un estilo sobrio. El resto se movió con soltura y competencia. En el rubro humorístico caben especiales menciones para Karol Latowicz (Donie) y la impagable pareja compuesta por Ruth Taru Kowalska (Jane Dwoire) y Michal Szwejlich (Nujemtze).

En *Todos mis hijos*, de Arthur Miller, el panorama varió sensiblemente. Por una parte, el acceso a la pieza por parte del público que no entiende idisch, fue más fácil, ya que se trata de un texto ampliamente conocido en su versión española. En esta pieza, que señaló para el autor la ruta del éxito, Miller, gracias a su dominio del eslabonamiento anecdótico, cumple la proeza de dramatizar un hecho del pasado. Durante la guerra, una fábrica ha provocado la muerte de veintiún muchachos, debido a que entra una partida defectuosa de cabezas de cilindro para aviones [sic] de los dos socios de la firma uno fue declarado culpable y el otro pudo demostrar su inocencia. Esa es la historia antigua; pero Miller (siguiendo en cierto modo las huellas de Ibsen, como él mismo lo ha reconocido) solo recoge ese antecedente para revisarlo, trastrocarlo y restablecer así la abrumadora y deprimente verdad.

La puesta en escena de Chewel Buzgan se inscribió en un estilo francamente anticuado, que en general prescindió de toda sutileza y optó directamente por la expansión vocal y la gesticulación desbordada. No obstante, aun en ese plano no obtuvo un nivel homogéneo, ya que Ida Kaminska, por ejemplo, no abandonó la sobriedad que constituye uno de los rasgos más estimables de su estilo de actriz y de su innegable dominio de la escena. Su cuidado del matiz, el tono especialmente comunicativo de su voz, frágil pero singularmente expresiva, enriquecieron el personaje de Kate Keller, la madre que confía intransigentemente en el regreso imposible del hijo, desaparecido en acción de guerra. Pero la actuación de la excelente actriz no alcanzó para salvar el espectáculo. En su composición de Joe Keller, Marian Melman (tengo entendido que hace poco se hizo cargo del papel, debido a la repentina enfermedad del titular, Chewel Buzgan) abusó de la gesticulación, e insertó sus gritos, sus balbuceos, sus fugas, sus apariciones y sus

mutis, en una concepción más bien finisecular de la expresividad dramática. La puesta de Buzgan, por otra parte, apuntaló la exageración con algunos recursos fuera de texto, como el chocante final del segundo acto. Miller solo instruye que Chris golpee con el puño sobre el hombro del padre y luego se aparte tambaleante, pero en la puesta de Buzgan, Karol Latowicz derriba a Marian Melman sobre un banco, allí lo ataca, poco menos que estrangulándolo, y además le propina una serie de feroces puñetazos. Hubo en todo el espectáculo una impostación de violencia que por cierto no se corresponde con el estilo de vida en una ciudad norteamericana de provincia como la que propone Miller. Además, en una obra como esta, que requiere una particular capacidad de adaptación, fue más patente cierto desnivel que parece existir entre el señorío escénico de Ida Kaminska y la aceptable corrección profesional del resto del elenco. Con todo, y además del atendible trabajo de Karol Latowicz, cabe mencionar la soltura y la fresca presencia de Ludmila Sirota en un papel secundario como el de Lidia Liubi. La escenografía de Marian Stanzak fue imaginativa y funcional en el primer acto de *Mirele Efros*, pero en los otros decorados de esa misma obra, y en los de *Todos mis hijos*, se mantuvo en un nivel de mera corrección.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de julio de 1965: 10).

Vitalidad primitiva y actualidad envejecida

Serkele, de Salomón Ettinger, adaptación de Ida Kamiska, bajo la dirección de la misma y con escenografía de Marian Stanzak.

Baruch de Ámsterdam, de Chain Sloves, bajo la dirección de Marian Melman y con escenografía de Marian Stanzak.

Los árboles mueren de pie, de Alejandro Casona, traducción de Ida Kaminska, bajo la escenografía de Marian Stanzak.

De los tres nuevos títulos que, dentro de su heterogéneo repertorio, presentó en el Solís el Teatro Estatal Judío de Varsovia, el que ofreció un mayor interés y posibilitó un mejor despliegue del elenco fue quizá el más antiguo (*Serkele*, de Salomón Ettinger, verdadero arranque del teatro idisch), dicho sea esto con las mismas limitaciones e inseguridades, ya puntualizadas en un nota anterior (lunes 19), en cuanto tiene relación con las vallas lingüísticas.

Serkele trae consigo las virtudes de lo auténticamente popular y ha mantenido viva su raíz folklórica durante más de un siglo de vida escénica. Se descuenta que la anécdota es floja, las situaciones son ingenuas; los personajes, meros esquemas. Pero ¿acaso nos importan tales delitos de lesa retórica, cuando vemos un Plauto o un Goldoni? Es evidente que Ettinger tenía bien aprendidos sus clásicos de plebeya fantasía, pero es no menos evidente que supo arreglárselas para incorporar esa tradición ajena a los

rasgos más pintorescos de la vida judía. Gracias a esa intuitiva asimilación, *Serkele* es algo más que un epígono idisch de la commedia dell'arte, aunque herede de esta el artificio casi bailado de las situaciones y el jocoso, paradojal equilibrio de fuerzas entre los distintos personajes, más o menos caricaturales. El autor se abre paso a golpes de intuición: junto a sirvientes que son casi arlequines y parecen extraídos de una escena bufa de Pietro Longhi, Ettinger coloca al *casamentero*, típica figura del folklore judío. Y la combinación resulta un éxito.

En esta pieza, que requiere sin duda un ritmo uniformemente acelerado, el elenco del Teatro Estatal Judío respondió como nunca. Ida Kaminska demostró en esta obra que la sobriedad (que en los dos primeros espectáculos había sido una constante de su estilo interpretativo) es en ella una actitud consciente y no una limitación. No solo se adaptó perfectamente a la velocidad escénica sino que además supo salirse oportunamente de casillas, y consiguió, con los recursos más dinámicos, la franca diversión de la platea. En un trabajo colectivo que virtualmente no tuvo fallas, cabe mencionar el excelente trabajo de Ruth Taru Kowalska, en su desopilante composición de Freide, la farsesca novia en estado de disponibilidad universal.

Baruch de Ámsterdam, de Jaime Sloves, quiere introducir la figura de Spinoza en una concepción actualizada, no solo de teatro en sí, sino también del conflicto que el filósofo sostuvo con los rabinos de Ámsterdam. Lamentablemente, la obra es por cierto más estática que otros dramas actuales en que la conciencia individual se enfrenta a la intransigencia de la autoridad religiosa (piénsese en *Muerte en la catedral*, en *Galileo Galilei*, y aun en un producto menor como *Un hombre para todas las estaciones*). Terriblemente conversada, la pieza tuvo quizá su mejor momento en la escena de la taberna, donde la dialéctica cede lugar al simple y universal pintoresquismo. La versión del Teatro Estatal fue correcta, respetuosa de una intención polémica, cuyo enfrentamiento de puntos de vista (especialmente en el cuadro sexto) provocó militantes aplausos en la platea, unas veces en apoyo del Rabino y otras como sostén de Spinoza. Hay que destacar, por otra parte, la planta escenográfica de Marian Stanzak quien, por primera vez, en lo que va de esta temporada, se mostró como un creador realmente inspirado.

Por último, fue presentada fuera de abono, una de las más flojas piezas de Alejandro Casona: *Los árboles mueren de pie*, en la cual son demasiado visibles las concesiones que el dramaturgo español hiciera a la sensiblería, a la frivolidad y a las comodidades del oficio teatral. En principio, resulta por lo menos objetable que, en la necesidad de traer a estos lares, por razones de buena política, algún autor de origen hispano, el elenco judío-polaco se haya decidido por este texto paupérrimo, que ni siquiera está a la altura de otras piezas del mismo autor. En la versión, dirigida por la propia Kaminska, fue demasiado notorio que el conjunto estaba por encima de la obra y por ende se sobraba en todos los rubros. Así y todo, el retrato de la

Abuela que brindó Ida Kaminska, posibilitó un verdadero lujo de matices, tonos de voz, y varios mutis de seguro efecto. También cabe mencionar para Karol Latowicz y sobre todo para Ruth Kaminska Turkow, que cumplió en este espectáculo su mejor actuación de la temporada.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de julio de 1965: 8).

Así es si os parece, de Pirandello, por El Galpón

Para esta noche, a las 21 y 30, El Galpón anuncia el estreno en su sala de la calle Mercedes, de *Así es si os parece* (*Cosí é, se vi pare*) de Luigi Pirandello, bajo la dirección de a Atahualpa del Cioppo.

Así es si os parece es una de las obras iniciales de Pirandello (1867-1936) y fue estrenada en 1916, o sea inmediatamente después de las piezas del ciclo siciliano *Pensaci*, *Giacomino!* y *Liolá*. En cierto modo, es una adaptación de su relato *La signora frola e il signor Ponza, suo genero*, incluido en el volumen *E domani, lunedi*.

Hace treinta años, en una conferencia pronunciada en Barcelona, Pirandello reconocía que *"una de las novedades que he preocurado al nuevo drama, consiste en convertir el intelecto en pasión"*. La obra que esta noche estrena El Galpón es, dentro de su trayectoria dramática, la primera muestra de esa decisiva conversión; la primera en que aparece (para usar el feliz diagnóstico del crítico español Juan Guerrero Zamora) la "*intoxicación de absoluto*" que se convertirá luego en una constante de su obra. Como *Vestire gli ignudi*, pieza muy posterior, *Cosi é* fractura el aparente equilibrio del mundo y lo recompone en una solución probable, transitoria, y sobre todo (esto es quizá lo más patético) sin garantías.

En una carta que escribiera a su hijo Stefano, Pirandello se refirió a esta obra en los siguientes términos: *"No sé si te he dicho que la* parábola *tratará sobre los valores de la realidad"*. Eso es la pieza para Pirandello: una parábola. Croce la definió irónicamente como *"el drama del registro civil"*. Y es probable que sea ambas cosas a la vez, ya que la obra, además de su símbolo implícito, muestra las dificultades que aparecen cuando se quiere comprobar la identidad de una mujer que no tiene documentos. Al levantarse el telón, el espectador no sabe si la señora Ponza es la primera o la segunda mujer del señor Ponza. Para la señora Frola, se trata de Lina, su hija; para el señor Ponza, Lina murió y él ahora está casado con Giulia. Suegra y yerno se acusan mutuamente de insanía, pero cada versión es tan verosímil que hace méritos para engranar con la verdad. Pirandello no dictamina en definitiva. Cuando la señora Ponza aparece, será lo que los demás creen que es. Domenico Vittorini ha etiquetado esta obra como *"el prisma polifacético de la verdad"*, y tal vez haya acertado en el calificativo.

Como un reconocible precursor de *Rashomon*, el enfoque de Pirandello en *Cosi é* parece proponernos que no contamos con una realidad objetiva,

sino con particulares objetivaciones de la realidad. *"De ahí* —sugiere Monner Sans— *que no exista la verdad absoluta o que no sea descubrible: la verdad depende de cómo cada cual, subjetivamente, percibe y concibe la realidad, de cómo esta es conocida y valorada por cada cual. Al mirar en su derredor, cada cual modela, no la realidad, sino una realidad, la a él relativa"* [sic]. Quizá la más lúcida referencia al complejo tema de esta pieza, pertenezca al propio Pirandello, que en declaraciones formuladas allá por 1910 (o sea varios años antes de su estreno) expresó: *"Mi arte está lleno de compasión por todos los que se engañan; pero esta compasión no puede evitar que la siga la feroz irrisión del destino que condena al hombre al engaño"*.

En la versión de El Galpón, la dirección es de Atahualpa del Cioppo; la escenografía, de Mario Galup; el vestuario, de Amalia Lons; la ambientación de Ismael Baillo; la iluminación, de Carlos Lamaita. Integran el elenco: Juan Gentile, Rosita Baffico, Blas Braidot, Sara Larocca, Júver Salcedo, Amalia Lons, Stella Teixera, Roberto Malinow, Norma Quijano, Raúl Pazos, Carlos Banchero, Norma Mautone, Celia Meneses, Benjamín Reznikas.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de julio de 1965: 8).

Las apariencias engañan

Si bien este es el primer texto importante que escribió Pirandello en el género teatral, y asimismo el primero en que desarrolló esa lúcida desconfianza frente a las apariencias, que luego se convertiría en una de las constantes de su producción dramática, también, y debido acaso a su condición de obra temprana, *Así es si os parece* es uno de los mecanismos pirandellianos que tiene más a la vista sus engranajes. Para trazar esta parábola sobre *"los valores de la realidad"* (él mismo la calificó así), Pirandello hace un planteo fríamente estructurado, en el que cada tesis soporta su correspondiente antítesis a modo de inclemente, obligatoria compensación. La anécdota del señor Ponza y su suegra la señora Frola, que se acusan recíprocamente de insanía y a la vez dejan constancia de su mutua piedad, tiene asideros casi pueriles. El señor Ponza está casado, según él en segundas nupcias. Para la señora Frola, su hija Lina es la mujer de Ponza; para el señor Ponza, Lina murió y él ahora está casado con Julia.

Pirandello amontona azares (la contigüidad de la casa de la señora Frola con la del concejal Agazzi, donde tiene lugar la investigación; la imposibilidad de recurrir, con ánimo de restablecer la verdad, al Registro Civil, debido a que un terremoto arrasó en el pasado las oficinas en que estaban archivados los posibles documentos) virtualmente a la vista del espectador. Todo es esquemático: desde el conflicto familiar hasta el planteo filosófico, desde los personajes-apariencias hasta el coro de curiosos, desde el uso del tiempo hasta la burla de Lamberto Laudisi, obvio portavoz del dramaturgo. Y sin

embargo, en medio de aquella puerilidad y este esquematismo, Pirandello invade tangibles zonas de lo humano, oscuros territorios de la conciencia, que hacen olvidar rápidamente la modicidad de los recursos empleados.

Hay, sobre todo, un aspecto de la pieza que no es pueril: me refiero a su sabiduría teatral. Con un solo elemento de suspenso (la interrogante acerca de quién está loco: si el yerno o la suegra) que al bajar el telón del primer acto parecería normalmente agotado, el dramaturgo hace milagros, atravesándolo de humorismo, de dolor, de cursilería de patetismo, de descreimiento, de crueldad, de compasión, de impotencia, de dudas de perplejidad. Y cuando la tesis final aparece, literalmente velada, en la persona de la señora Ponza, el espectador ya está mental y emocionalmente preparado para absorber la lección y el desahucio; las risas con que Laudisi-Pirandello clausurara los dos primeros actos, habían servido para desmoronar la mojigatería, el empaque, y otros peligros conscientes insertos en el tema.

En realidad, se trata de un distanciamiento *avant la lettre*. Para aquilatar la verdadera significación del dramaturgo siciliano en la evolución del teatro contemporáneo (una influencia que llega incluso a los neoconvencionales del grupo de París), piénsese que en este Pirandello de 1916 están echadas las bases (claro que con un sentido más ontológico que político) del *Verfremdungseffekt*, que veinte años más tarde desarrollaría Brecht. A través de su portavoz Laudisi, Pirandello busca evidentemente que el espectador permanezca en un estado de máxima lucidez frente a la condición dialéctica de la realidad. ¿No es en definitiva lo mismo que, a partir de 1936, buscaría Brecht al oponerse tenazmente a la identificación del espectador con el héroe teatral, dirigiendo en cambio todo sus esfuerzos a una lúcida separación del público con lo que está pasando en escena?

Precisamente por tratarse de un texto que no tiene ni la madurez creadora ni el calado humano de otras piezas del mismo Pirandello, toda versión de *Así es si os parece* está expuesta a los mayores riesgos y tentaciones. Quizá haya dos modos extremos de ponerla en escena: uno, dejando a la vista todo el mecanismo y convirtiendo la obra en un ejercicio experimental, en una sesión de taller escénico; otro, inventando medios y recursos para otorgarle a la esquemática armazón una carnadura psicológica y emocional, capaz de cubrir el entramado y de otorgar a la pieza una comunicativa calidez. En la versión de El Galpón, Atahualpa del Cioppo eligió evidentemente la segunda posibilidad, y la elección no solo benefició al texto sino que también estimuló un mejor rendimiento de los intérpretes. En la carrera de del Cioppo, uno de los pocos directores de primera línea con que cuenta nuestro medio teatral, este trabajo significa (como siempre) buen oficio y sensibilidad, pero significa asimismo una apertura renovadora. El director no se limitó a crear impecablemente un clima y a lograr de los actores un inteligente disfrute del personaje. Después del todo, lo corriente es que la labor de del Cioppo muestre esas virtudes. El aliento renovador está más bien en un despliegue

imaginativo, en una valentía casi juvenil, en un afán enriquecedor. La puesta en escena tiene la traviesa frescura de un artista en pleno ascenso, y a la vez la seguridad de mano que solo otorga la veteranía. Imposible hallar una combinación más estimulante. Hay que tener auténtico coraje, y saber exactamente qué se quiere, para proponer la emulsión de estilos que comparecen en este primer Piradello a que se atreve El Galpón. Desde el realismo escrupuloso hasta el pintoresco cuadro de costumbres, desde la coyuntura irónica a la sazón ontológica, desde el franco vodevil a las reminiscencias del melodrama, desde el efecto discursivo hasta la detonación emocional, los varios estilos se van superponiendo o entrecruzando, llegando a establecer un sistema de contrastes que imprevistamente inaugura para la obra un nivel de armonía teatral que no creo figurara en las previsiones de ningún espectador. No sé si la fórmula será recomendable para otros textos y otros elencos, en manos de otros directores; de lo único que puedo estar seguro es que, en este caso concreto, el resultado es un logro indudable.

Con excepción de algún pasaje del primer acto, en que Braidot perdió letra en forma alarmante, provocando la consiguiente nerviosidad en todo el elenco, el espectáculo corrió con una fluidez ejemplar. A partir del segundo acto, los nervios entraron en caja y el ajuste fue casi perfecto. Pese a las limitaciones del escenario y a la abundancia del reparto, este Pirandello debe ser uno de los espectáculos mejor *movidos* que se hayan visto jamás en Montevideo. La precisión de relojería con que Pirandello estructura sus obras tuvo aquí su mejor sostén en el exacto desplazamiento de los actores y en su siempre equilibrada distribución sobre la escena. El elenco se mostró particularmente flexible para insertarse en las directivas impuestas por la dirección. Rosita Baffico (como la señora Frola) cumplió lo que probablemente sea el mejor trabajo de su carrera. Dúctil, sensible, sin caer en ninguno de los desbordes a que puede llevar un Pirandello mal asimilado, su trabajo tuvo la doble virtud de convertir en verosímiles cualquiera de las dos interpretaciones de su conducta propuestas por el autor. Braidot, como el señor Ponza, tuvo una entrada demasiado agresiva (ya sé que el propio Pirandello recomienda una *"violenza a stento contenuta"*, pero en este caso había que enmendarle la plana al autor en beneficio de su personaje, a fin de que también este pudiese soportar la doble interpretación), pero una vez que el espectador se habituó a su dicción siempre alterada, a su tensión confesional, la composición del actor se volvió más y más convincente. Hay que considerar que su papel es probablemente el más inerme de la obra, el más difícil de diseñar; en líneas generales, el trabajo de Braidot es francamente estimable y es probable que llegue a ser excelente cuando el diario contacto con la pieza le otorgue una mayor seguridad de letra. Precisamente está a cargo de Braidot y Baffico la más riesgosa escena de la obra: el abrazo y *mutis* finales, frente a la espectacular presencia de la señora Ponza. Los intérpretes no solo franquearon con éxito el escollo sino que, además, lo

convirtieron en el mejor instante del espectáculo. En el papel del Concejal Agazzi, que no es precisamente de gran lucimiento, Júver Salcedo estuvo impecable. Juan Gentile (Lamberto Laudisi) lidió con el personaje más frágil en lo dramático, y no salió malparado. Norma Quijano estuvo muy divertida como la señora Cini. La escenografía de Mario Galup, el vestuario de Amalia Lons y la ambientación de Ismael Bailo tuvieron su cuota parte en este espectáculo ineludible, merecedor de uno de los mejores puntajes en lo que va de la temporada.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de julio de 1965: 10).

Marcel Marceau: la fértil locuacidad de un artista del silencio

En el caso de Marcel Marceau la falta de palabras que es inherente a la pantomima, resulta ampliamente compensada por la locuacidad de que hace gala el mimo francés cuando se halla lejos del escenario. En la mañana de ayer fue posible registrar esa inesperada equivalencia, cuando Marceau enfrentó a los pocos periodistas que acudieron a la conferencia de prensa en el *foyer* del Solís.

Con una mirada inteligente y escrutadora, con el humor a flor de labios y a flor de manos, con el cabello hirsuto (ralo en el centro, frondoso en los costados) que da a su alegre cabeza un aspecto de pájaro de buen agüero; sencillo, afable, vivaz, convencido y convincente, Marceau no pareció sentirse afectado por la escasa asistencia, y habló larga y sustanciosamente sobre su repertorio y las novedades recientemente incorporadas al mismo, sobre la pantomima como medio de comunicación mutua, sobre las reacciones del público, sobre las convenciones del gesto, sobre su caudalosa experiencia en varios continentes. Y aún le sobró tiempo para hacer preguntas sobre teatro uruguayo y para alabar elípticamente las lindas piernas de una montevideana que tenía enfrente.

"Esta es mi tercera gira a Sud América. En 1951 estuve con los Freres Jacques; fuimos los primeros en venir a América del Sur, después de la guerra. En 1957 vine con la compañía, y en 1961 también di un recital".

Desde ese entonces he recorrido virtualmente todo el mundo: Estados Unidos, México, Unión Soviética, Polonia, Escandinavia, África del Sur, Japón, India, Australia. En realidad, ha presentado sus pantomimas en 45 países.

Los programas que ahora trae, son casi enteramente nuevos. Con excepción de un par de números clásicos (entre los que figura *El fabricante de máscaras*), que considera imprescindibles a los efectos de asegurar la continuidad de su arte y mostrarle al público la evolución del mismo, todos los otros son novedades para América Latina. Y algo más aun: la mayor parte

de las pantomimas incluidas en el segundo programa son primicias a escala mundial, ya que fueron estrenadas en Río de Janeiro y todavía no han sido presentadas en Europa.

Refiriéndose concretamente a alguno de esos números señaló que el titulado *La cage* no alude a una jaula para pájaros, sino simbólicamente, al hombre en su jaula genérica; que *El tribunal* y *Los burócratas* son sátiras y que *Bip soldado* es una farsa trágica que dura 18 minutos.

Después de su actuación en Montevideo, la gira actual comprenderá Argentina, Perú y Colombia. Luego de un mes de vacaciones, actuará seis meses en los Estados Unidos. Se refirió asimismo a sus cortometrajes cinematográficos. En el filme *Contrastes*, su pantomima aparece yuxtapuesta con trozos de noticieros, en tanto que en *El tribunal*, la actuación mímica es confrontada con dibujos de Daumier. Entre sus proyectos, figura la ansiada obtención de un teatro subvencionado, exclusivamente para mimos. "*Tal vez lo consiga en 1968*".

A través de su actuación en 45 países, Marceau ha advertido que el público aumenta en todas partes, al menos en lo que a la pantomima se refiere.

"*Ya no vienen a vernos como a una curiosidad, sino sabiendo perfectamente de qué se trata, o sea de la misma manera que se concurre al teatro hablado o a la ópera. Pero también hay que reconocer que ese público se ha puesto más exigente. Por eso ahora he incluido problemas simbólicos, satíricos, metafísicos. La pantomima puede expresarlo todo, aun dentro de sus límites. La verdad es que todas las artes tienen límites, y la pantomima también, pero no más que las otras. Después de todo, también la vida tiene límite.*

Desde el momento en que su vehículo es el gesto y no la palabra, la pantomima no puede expresar la mentira. Esto no significa una virtud especial, ni tampoco que la pantomima sea más moral que el teatro hablado, pero sí que en este género debe expresar lo que es claro y no lo subjuntivo. [sic] *El mimo no tiene que* explicar *sino* demostrar *de manera inmediata. La palabra tiene la ventaja de que puede expresar el sobrentendido; en cambio, cuando se trata de expresar a muerte, la pantomima sirve mejor que el teatro hablado. Lo que el mimo puede expresar inmejorablemente son los estados poéticos, la tristeza, y sobre todo las transformaciones, el ser en evolución a la vista del público, los momentos fugitivos. Así como el lenguaje literario utiliza la metáfora, el lenguaje mímico utiliza la metamorfosis. Por eso yo diría que, contra lo que vulgarmente se sostiene, la pantomima no es el arte de imitar, sino el arte de la recreación. Nuestra época es de cambios, de evolución, de técnicas, del Cosmos. Pienso que el mimo se ha convertido de un artista del espacio, y, en consecuencia, se adaptará perfectamente al Cosmos*".

Es una posibilidad, claro; la otra (por cierto, más verosímil) es que el Cosmos se adapte a Marceau.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de agosto de 1965: 10).

Sabia lección sin palabras

Primer programa de Marcel Marceau, presentado el domingo 1º y el lunes 2, en el Solís, bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Artística: *El barrilete*, *El artista pintor*, *El mago*, *La jaula*, *Reminiscencias*, *El tribunal*, *El saltimbanqui*, *Contrastes*, *Bip y la dinamita*, *Bip en el baile*, *Bip hace de Don Juan*, *Bip cuidador de niños*, *Bip cazador en África*, *Bip se suicida*, *El fabricante de máscaras*.

Hay un cambio en Marcel Marceau. Y no se trata de la mera sustitución de ciertos números por otros más recientemente concebidos. La transformación es algo más profunda. Siempre hubo en su arte una particular atención a las metamorfosis del hombre, pero en sus anteriores visitas los mimodramas parecían apuntar a una trascripción más textual, y por ende más externa, de esas variaciones (rasgo que todavía hoy subsiste en un par de títulos: *El barrilete*, *El artista pintor*, *El saltimbanqui*). Ahora, en cambio, el artista se propone una expresión más trascendente, más simbólica.

Desde el ilusionista que pierde momentáneamente el control de su magia y es sorprendido por la prosecución (espontánea, ya independiente de su voluntad) de sus trucos y efectos (*El mago*) hasta el valetudinario que recompone sus nostalgias (*Reminiscencias*) o ese angustiado ser (*La jaula*) que se libera de una prisión solo para comprobar que la aparente libertad es otra jaula, en una parábola de obvio sentido kafkiano acerca de renovadas esperanzas e indefinidas postergaciones, el arte de Marceau tiende ahora a revelar no la apariencia frívola sino el drama raigal del hombre.

En este último sentido resulta significativo la doble versión de un mismo tema: *El tribunal* y *Contrastes*. En la primera, por la vía humorística, y en la segunda, por medio de una avasallante intermitencia de imágenes (que se suceden con la rapidez y el ajuste de verdaderos fogonazos visuales), Marceau presenta un mundo de contradicciones y de absurdos. *El tribunal*, con su radicación concreta, es una suerte de esquema preparatorio, destinado en cierto modo a introducir al espectador en ese formidable y lírico caos que será luego *Contrastes*. Este número, sin duda el más auténticamente creador del *primer programa*, está en muchos sentidos (incluso en sus zonas oscuras, en su parcial esoterismo) cerca de la mejor poesía contemporánea. Es, en última instancia, un poema en imágenes y ritmo, un poema que va convirtiendo paulatinamente al espectador en un conmovido, abrumado partícipe de la vida vertiginosa.

Con sus nuevas incorporaciones, la serie de *Bip* sigue siendo fundamentalmente descriptiva. Pero aun así, hay dos títulos (*Bip hace de Don Juan*, *Bip se suicida*) que participan de la nueva tendencia. Y siempre, sea en esa obra maestra de la pantomima que es *El fabricante de máscaras* (merecidamente rescataba del viejo repertorio), sea en los números simplemente humorísticos o en los de nueva y trascendente óptica, la técnica de este artista único sigue siendo asombrosa. Sin espectaculares y acrobáticos alardes,

haciéndole todo con un flexible naturalidad. Marcel Marceau tiene tal dominio de su cuerpo, de su rostro, de sus músculos, de esas bisagras corporales a las que exige (sin la menor violencia) sobrehumanas torsiones, que a veces parece cercano a la levitación. Tengo la impresión de que el espectador mantiene siempre una secreta esperanza: que, en alguna función, Marceau llegue a flotar verdaderamente en el aire. Estoy seguro de que, en una de estas noches, cuando por fin se decida a volar, no habrá gritos de asombro sino los aplausos de costumbre. La verdad es que estamos preparados.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de agosto de 1965: 11).

Una comedia de Caragiale por la Comedia Nacional

Para mañana sábado, a las 21 y 30, la Comisión de Teatros Municipales anuncia el estreno en el Solís de la comedia en dos actos, *Una noche tormentosa*, del rumano Ion Luca Caragiale, en versión española de Adán C. Marín. Para esa ocasión, el elenco de la Comedia Nacional será dirigido por Ruben Yáñez, con vestuario de Marta Grompone y decorados diseñados directamente por Alejandro Bratanasu, primer escenógrafo del Teatro Nacional de Bucarest. Actúan Enrique Guarnero, Estela Castro, Horacio Preve, Nelly Antúnez, Jorge Triador, Susana Bress y Jaime Yavitz.

Ion Luca Caragiale nació el 30 de enero de 1852, en Haimanale (aldea que hoy lleva su nombre), cerca de Plesti, y murió en Berlín, en 1912. Su padre administraba bienes eclesiásticos y dos de sus tíos eran gente de teatro. Ion Luca quiso ser actor, y durante dos años estudió declamación y mímica. A la muerte del padre, Ion Luca debió afrontar una difícil situación económica y desempeñó los oficios más dispares (desde corrector de pruebas a cervecero, desde traductor y periodista a gerente de un restaurante). Escribió ensayos, cuentos, poemas y crítica, pero hoy su nombre es particularmente estimado por su contribución al teatro, en especial por su deliciosa comedia *Una carta perdida*, representada hace algunos años en Montevideo por el elenco de Teatro Universitario bajo la dirección de Federico Wolff. Caragiale es el equivalente rumano de Gogol. Su talento satírico molestó terriblemente al oficialismo de la época, que usó la calumnia para vengarse del dramaturgo. Desalentado y perseguido, Caragiale se desterró voluntariamente, y residió en Berlín hasta su muerte.

El gran crítico rumano Tudor Vianu, falleció en 1964, señaló en uno de sus ensayos (*Caragiale en la literatura mundial*) que el autor de *Una noche tormentosa:*

"conocía el repertorio a la perfección: Shakespeare, los clásicos, los románticos. Pero hay que tener en cuenta que vivía en la época del vodevil francés del siglo XIX, género que, gracias a Scribe y a Labiche, había obtenido grandes éxitos. Como ellos, Caragiale era también un gran técnico de la escena. Para él, una

pieza de teatro es algo así como la elaboración gradual de la solución de un problema. Es el desarrollo lógico de la acción que los personajes conducen en la escena, pero el autor debe saber introducir el episodio que demore el efecto y aumente la tensión dramática, pronto liberada en la gran explosión de risa que saluda la reunión de todos los personajes. Caragiale es un gran constructor, un verdadero modelo, especialmente para nuestra época en la que el arte de la composición dramática parece destinado a perderse".

Una noche tormentosa fue estrenada el 18 de enero de 1879 en el Teatro Nacional de Bucarest, y fue publicada por primera vez por la registra *Convorbiri literare* (Números 7 y 8, correspondientes a octubre y noviembre de ese mismo año). Su divertida anécdota relata el caso de un desconfiado marido, Dumitrake Titirika, que deja a su joven esposa Veta bajo la severa vigilancia de Kiriac, su nombre de confianza, quien es precisamente el amante de su mujer. En realidad, es el desarrollo teatral de una historia humorística que Caragiale había publicado anteriormente en su revista satírica *Claponul* (*El capón*). La peripecia es, sin embargo, un mero pretexto para trazar una imagen satírica de la burguesía rumana de la época, así como de las ya para entonces borrosas diferencias políticas entre conservadores y liberales. Según Gino Lupi, la obra es a la vez *"farsa y comedia, vida y caricatura de vida"*. Para Silvian Iosifesco, la principal fuerza cómica de esta pieza reside en las deformaciones sucesivas de las generosas ideas de 1848. *"La burguesía liberal se aferra a las ideas y a las frases de 1848, que ella agita como un estandarte en jirones"*.

Una noche tormentosa no es un estreno absoluto para Uruguay, ya que hace algunos años fue representada en la ciudad de Minas por un elenco de aficionados. En un reportaje que *La Mañana* hizo a Ruben Yáñez a principio de temporada, el director estable de la Comedia Nacional dijo de esta pieza:

"Es un texto liviano, fresco, aunque por supuesto tiene una serie de elementos satíricos respecto de lo que era en época de Caragiale la política nacional rumana. Es una sátira que va a hacer mucha gracia en nuestro medio, porque no deja de tener cierto parecido con nuestros aconteceres. Si se la compara con Una carta perdida*, es probable una obra menor, pero no deja de ser un texto que puede estar en el repertorio de cualquier teatro montevideano, y por supuesto en el de la Comedia Nacional, Caragiale es algo así como el Florencio Sánchez del teatro rumano, de modo que con este espectáculo estaríamos poniéndonos en contacto con una gran figura del teatro centroeuropeo".*

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de agosto de 1965: 17).

Vodevil a la rumana

En esta primera de las cinco piezas teatrales que escribió Caragiale, hay dos corrientes de comicidad: una, basada en una situación (marido celoso confía defensa de su honor conyugal, precisamente al amante de su mujer) de universal vigencia, y otra (crítica a ciertos hábitos de la burguesía rumana del siglo XIX) que obviamente se basa en presupuestos locales, no siempre fáciles de captar por el espectador no rumano. Con motivo del estreno de *Una noche tormentosa*, ha sido frecuentemente mencionado el nombre de Georges Feydeau, y por cierto rompe los ojos la cercanía estilística y temática del dramaturgo rumano con su contemporáneo francés. Sin embargo, conviene tomar una higiénica distancia antes de efectuar el previsible cotejo. Sin perjuicio de considerar que acaso Feydeau haya obtenido logos más importantes en el género, no hay que olvidar que Caragiale (diez años mayor que Feydeau) empezó antes. Cuando estrenó *Una noche tormentosa*, en 1879, faltaban cuatro años para que Feydeau presentara su primera pieza, y cuando, en 1884, el rumano estrena la más célebre de sus obras, *Una carta perdida*, faltan ocho para que Feydeau obtenga su primer éxito importante, con *Monsieur chasse*. De modo que si hay una influencia posible, no es de Feydeau sobre Caragiale, sino viceversa.

Por otra parte, de las dos corrientes de comicidad que se mencionan más arriba, Feydeau no se preocupa mucho de la segunda, pero aun así, tiene para el espectador latinoamericano la ventaja de que, en razón de obvias vinculaciones culturales, el público de estas tierras conoce (profunda o superficialmente) los rasgos criticados. Caragiale, en cambio, presta especial atención a la sátira política (esto es reconocido por un crítico de la actual Rumania, Silvian Iosifesco, quien sitúa en las *"deformaciones sucesivas de las ideas generosas de 1848, la fuente principal de la comicidad de* Una noche tormentosa") y esa actitud lo ubica en notoria desventaja frente al público latinoamericano. No porque Caragiale sea menos eficaz que Feydeau, sino porque aquí no sabemos mucho sobre las rencillas domésticas de conservadores y liberales en el Bucarest de 1879, y algo menos acerca de los vicios coloquiales de los burgueses de la época en pugna con la sólida tradición heredada de los boyardos.

Hay que reconocer que, pese a este *handicap* inevitable, *Una noche tormentosa* (sin llegar a la eficacia de *Una carta perdida*) lleva en su texto la materia prima de una buena y legítima diversión. Para suerte póstuma de este autor, perseguido y calumniado por los jerarcas de época, la omnipresencia de ciertos vicios inherentes a la política, asegura todavía hoy, y dondequiera, la puntual recepción de ciertas bromas a propósito de la demagogia y otros huecos famosos. Pero, además, la situación no política, típicamente vodevilesca, del burdo marido que desconfía de todo el mundo menos de quien nítidamente lo corona, incluye en sí misma suficientes motivos de risa como para que el intérprete encuentre el apoyo que posibilite

y destaque su faena. El defecto más notorio de *Una noche tormentosa* (por algo es cinco años anterior a *Una carta perdida*) es la excesiva insistencia en algunos recursos, la sobrada extensión de algunas situaciones. Es probable que la dimensión ideal para esta pieza fuese la de un acto único (o sea la extensión que el autor empleó en *El señor Leonidas enfrenta la reacción*, farsa estrenada un año después). De todos modos, los buenos momentos, algunos de brillante comicidad, de este vodevil rumano, justifican ampliamente su inclusión en el repertorio de la Comedia.

Tales méritos fueron corroborados en la excelente versión del elenco oficial. La puesta en escena acentuó (y tal énfasis constituyó un acierto) la posibilidad farsesca del texto de Caragiale. Apoyado en la fluida traducción de Adán C. Marín, en la escenografía bienhumorada e imaginativa del rumano Bratanasu, y en un alegre vestuario de Marta Grompone que dio a los personajes un impagable aspecto de marionetas, el director Ruben Yáñez lanzó a su dúctil elenco en un ritmo desaforado (pero coherente en su desafuero) que rindió los mejores dividendos. Fue visible en el espectáculo una implícita adhesión (por parte de cuantos participaran en el espectáculo) a la actitud demixtificadora que hace casi un siglo enardeció y en definitiva justificó la vida y la obra de Caragiale. Quizá esa suerte de compromiso con un texto no sea siempre aconsejable; pero la verdad es que en este caso particular otorgó a las viejas intenciones del autor rumano una renovada intensidad que sin duda contribuyó a vertebrar y dignificar el espectáculo.

La interpretación fue el ajustado trabajo de equipo a que nos tiene habituados la Comedia en estas últimas temporadas. Casi irreconocible bajo el grotesco aspecto de Titirica Dumitrake (comerciante, capitán de la guardia civil), Guarnero dio una regocijante imagen del cornudo vocacional. Triador enriqueció su composición del subcomisario Ipingesco con unos agudos increíbles (fue quien estuvo más cerca de la caricatura) y su lectura del editorial político fue, desde el punto de vista de la comicidad, uno de los mejores índices del espectáculo. El trabajo de Jaime Yavitz, como afortunado hombre de confianza, sirvió para comprobar que este actor, después de un periodo más bien opaco, se halla ahora en franco ascenso. Su entrecortada escena de amor y celos, con Estela Castro, fue una buena prueba de su actual solvencia de comediante. La actriz, por su parte, atavió su retrato de casada infiel, con matices, distracciones e ímpetus muy bien dosificados. Susana Bres tuvo agilidad y picardía en su *travesti* como el criadito Spiridon. Nelly Antúnez, cada vez más segura en su trabajo, sacó buen partido reidero a la vertiginosa coquetería de Zitza. Por último, Horacio Preve, que desempeñó el papel más rico de todo el reparto, no desaprovechó la ocasión y la emperifolló con un minucioso bordado de cada efecto y con alardes calisténicos de su propia cosecha. A su cargo estuvo la gran paliza (por vía paródica) a la engolada oratoria política de todos los tiempos.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de agosto de 1965: 9).

Reaparece el Teatro de la Ciudad de Montevideo en Sala Verdi con *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*

El teatro de la Ciudad de Montevideo reaparece hoy en Sala Verdi con un título largamente esperado: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) del dramaturgo norteamericano Edward Albee, bajo la dirección de Dahd Sfeir, Claudio Solari, Marta Bórbida y Ricardo Márquez.

Edward Albee nació en 1928 y ha sido saludado por la crítica norteamericana como *"un nuevo O'Neill"*. Se sabe que es hijo adoptivo de un matrimonio millonario (el empresario teatral Reed Albee y su mujer Frances) y que hace algunos años escribió 750 páginas que él mismo califica como *"la peor trilogía del mundo"* y para la cual no consiguió editor.

Su primera obra estrenada fue *The Zoo Story* (*El cuento del zoológico*, pieza de la que Montevideo conoce dos versiones: la brindada, en agosto de 1961, por el New York Repertory Theatre en el Solís, y la estrenada en agosto de 1963, por el TCM, en el Odeón), presentada en Berlín, en 1959, junto a una obra de Beckett; en 1960, la misma obra subió a escena en el Princetown Theatre, de Nueva York. La obra produjo verdadera conmoción y aseguró la carrera de Albee como dramaturgo. Posteriormente, estrenó: *The Death of Bessie Smith* (*La muerte de Bessie Smith*); hay versión española en el n.º 24 de la revista *Casa de las Américas*, de La Habana), *The Sandbox* (*El cajón de arena*; hay versión española en la entrega 3-4 de la revista *Número* de Montevideo, 2.ª época), *The American Dream* (*El sueño americano*; se conoce en Montevideo una versión estrenada, en octubre de 1963, por El Galpón), la pieza que hoy presenta el TCM, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (es estreno para Montevideo, pero no así para Uruguay, ya que el 12 de diciembre de 1964 fue presentada en el Festival Internacional de Teatro realizado en Atlántida, por el ITUCH, Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de la novela *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers, y, por último, *Tiny Alice*, estrenada el año pasado en Broadway.

Frente a quienes lo han acusado de nihilista, Albee ha sostenido que en su obra la fuerza y el horror no son *fines* sino *medios* para expresar determinadas situaciones:

"Mis temas se originan en la realidad. ¿Puede existir alguna duda de que la vida moderna está llena de infamia y de brutalidad?". En un reportaje publicado por *Transatlantic Review*, Albee ha declarado:

"He escrito cinco obras, todas en un estilo diferente. En cierto modo, me considero el más ecléctico de los dramaturgos —y más adelante agregó—: *"Yo presento las cosas en una forma que para mí tiene sentido. No creo que el escritor esté obligado a dar respuestas, especialmente a las preguntas que no la tienen. El escritor debe ser una especie de crítico social demoníaco, presentar el mundo y la gente como los ve y los decir:* ¿Les gusta? Pues si no les gusta, cambien.

Demasiada gente va al teatro con el deseo de olvidarse de sí misma, de tener una experiencia irreal. El teatro debe tener una experiencia irreal. El teatro debe siempre distraer, pero yo creo que Edipo *es interesante".*

Who's Afraid of Virginia Woolf? fue estrenada, en su version original inglesa, el 13 de octubre de 1962, en el Billy Rose Theatre, de Nueva York, bajo la dirección de Alan Scheneider y con la actuación de Uta Hagen, Arthur Hill, George Grizzard y Melinda Dillon. Albee ha declarado que cuando empezó a escribirla, no tenía idea de la extensión final de la pieza:

"Suponía que iba a durar alrededor de una hora. En seguida me di cuenta de que serían por lo menos dos actos. Después de tres semanas de trabajo, tenía la certeza de que serían tres actos de más de una hora cada uno. Y anduve bastante acertado, aunque el tercer acto es más corto de lo que creía iba a ser. Con esta pieza, tuve varias sorpresas. A punto de estrenarla en Boston, la censura objetó el uso de la palabra Jesucristo. Comprendo que se trataba de una mala interpretación, pero no me gusta la censura, y menos en mi propio país […]. Otro de los problemas con los que tuve que luchar fue la idea de que en la obra se utilizaba en lenguaje sucio. Esta es una parte de la moralidad del público que jamás pude entender. Estoy de acuerdo en que la gente va al teatro en busca de experiencias diferentes a las de su propias vidas, pero me parece de una hipocresía criminal no aceptar en el escenario el vocabulario que toleran y utilizan en su propia casa".

Como es obvio, el título original de la pieza es un deformación del estribillo de una película de Walt Disney (*Who's Afraid of the Big Bad Wolf?*, por los Tres Cerditos) y tira cabos a varios símbolos, la suma de los cuales convierten a la pieza en una sátira feroz acerca de una de las instituciones más típicamente norteamericanas: el Momismo, o sea el aplastante predominio femenino. La obra tiene solo cuatro personajes (un matrimonio integrado por Martha, de 52 años, y George, de 46; y otro matrimonio más joven que llega de visita, integrado por Honey, de 26, y Nick, de 30) y es algo así como una implacable vivisección de la institución matrimonial.[44]

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de agosto de 1965: 8).

Implacable visión de un moralista

Alguien ha dicho que si Shakespeare hubiera sido un norteamericano del siglo xx, seguramente habría escrito una obra muy semejante a esta inclemente y trágica visión de una sociedad que se miente, se destruye, se falsifica, se frustra. No es obligatorio, sin embargo, comparar a Albee con Shakespeare para reconocer el formidable talento del joven dramaturgo norteamericano, así como su innegable coraje para decirle al distraído, egoísta y vergonzante prójimo su pasmosa nómina de verdades que duelen.

44 Los tres últimos párrafos reiteran, literalmente, los que había escrito el 12 de diciembre de 1964 en su nota "Festival de Atlándia: ¿Quién le teme al lobo? de Albee, por el ITUCH".

Para Albee (y en esto se diferencia sustancialmente de la Escuela de París), el absurdo es un recurso y él lo emplea como alerta. Simplemente prolonga hasta límites absurdos el oprobio y la vileza que extrae de lo cotidiano. *"Mis temas* —ha declarado— *se originan en la realidad. ¿Puede existir alguna duda de que la vida moderna está llena de infamia y de brutalidad?"*. Albee usa un humor tétrico que convierte retroactivamente en ridículos y espantosos aquellos sucesos que considerábamos normales o disculpables. Parece creer que si dijera su agresión en términos razonables, la sensibilidad de su prójimo no reaccionaría; por lo tanto elige la exageración, la caricatura monstruosa, para que de ese modo la sensibilidad se sienta herida. Toda su obra es, en cierto modo, una búsqueda casi desesperada de la vulnerabilidad humana, y en el fondo parece estar convencido de que en última instancia, solo los vulnerables habrán de salvarse. Albee miente a sabiendas, con savonarólico denuedo, como único camino para llegar a la verdad. Miente en dimensión, pero no en dirección; menos aún en esencia.

Para formular su escalofriante imagen social, Albee elige el ambiente de una Universidad norteamericana, situando los tres actos (sucesivamente nominados como *Diversión y juegos*, *Walpurgisnacht* y *El exorcismo*) en el hogar de un profesor de historia, de 46 años, que está casado con un mujer seis años mayor. Un joven profesor de biología, y su mujer (26 años, con tendencia a los vómitos y a los falsos embarazos), son invitados a tomar un trago, y ante ellos la pareja mayor hace un degradante alarde de su corroída relación matrimonial. Durante tres nutridos actos, Jorge (el profesor de historia), y su esposa Marta, se ultrajan, se mienten, se enlodan; más por debajo de sus violentas admoniciones, el espectador intuye que ambos están unidos por una última, decisiva complicidad. La reacción que esa actitud insólita provoca en la joven pareja, permite conjeturar que no hay renovación, que los nuevos habrán de precipitarse en el mismo abismo que acabó para siempre con la espontaneidad y la salud espiritual de los veteranos. Jorge y Marta en primer término y Nick y Honey en menor grado, se pasan tres actos huyéndole a la realidad, a la hiriente y despiadada verdad acerca de sí mismos, al decente diagnóstico sobre la baja estofa de sus respectivas desesperaciones. El primer acto representa la superficie frívola, el color exterior, el hipócrita esmalte de esa devastación; el segundo ejemplifica la exasperada búsqueda de sucedáneos (alcohol, sexo, hijos quiméricos); en el último, por fin, el exorcismo desciende sobre todos como una revelación atroz, sin escapatoria, (*"no tengo la menor idea de si hay salida o no"*, ha dicho Albee), y el ser humano queda inerme frente a ese lobo feroz que es la irredimible soledad.

Como ya lo señalé en ocasión del estreno de esta pieza por el ITUCH, en Atlántida, para construir esta mezcla de *Huis clos* y *Tea and Simpaty*, Albee levanta una estructura verbal de abrumadora destreza. La pieza (y esta es probablemente una de las espurias razones de su celebridad), abunda en palabras sucias, en estallidos obscenos, pero ni el más puritano de los censores dejará de

reconocer la insustituibilidad de tales palabrotas, el hálito trágico que conducen. Sirven además para establecer una distancia dramática: la que media entre la impostada jarana de los primeros tramos, y el último y dramático escrutinio de Marta quien, como buena esquizofrénica, había inventado (y vivido) su metáfora. Albee usa la progresiva borrachera de los dos profesores y sus cónyuges, para crear el clima de delirio y aberración que necesita a fin de desarbolar la mezquindad, la sórdida sensiblería, el quietismo suicida. Este tenaz iconoclasta de las dos divinidades mayores (confort y dinero), de la vida norteamericana, solo en la superficie es un impúdico; en el fondo es un moralista que aspira porfiadamente a un mundo mejor. Su implacable tragedia es algo más y algo menos que una operación en carne viva; quizá sea, sobre todo, una autopsia. Pero el espectador intuye, que en el fondo último de su esperanza, Albee aspira a que ese cadáver social en cuya disección viene aplicándose, recupere algún día su posibilidad vital, y en consecuencia se levante y ande.

Con semejante texto, insólitamente comprometedor y riesgoso, el TCM redondeó un espectáculo que no solo me parece el punto más alto de la temporada 1965 (aclaro que esto no significa coronar al tuerto en el país de los ciegos, ya que este año el teatro montevideano se ha rehecho con varios estrenos de primera categoría), sino también el nivel artístico de mayor jerarquía en la solvente trayectoria del elenco que dirige Antonio Larreta. Desde la impecable traducción de Raúl Boero (sus versiones del inglés siempre han sido excelentes, pero en esta oportunidad los arduos coloquialismos de la pieza pusieron especialmente a prueba su sensibilidad idiomática, que por fortuna salió triunfante), hasta la linda escenografía de Mario Galup, que logró una increíble sensación de espacio pese a la estrechez del escenario; desde la puntual ambientación de Alicia Behrens hasta la precisión de los cuatro intérpretes, el espectáculo se desarrolló en un nivel de competencia profesional que pocas veces se ve en Montevideo.

Los méritos de Antonio Larreta (Europa siempre lo devuelve renovado y vibrante), empiezan esta vez en la elección del cuarteto de intérpretes. Hay que reconocer que en una obra de tan intenso ritmo y tan pocos personajes, cualquier desfallecimiento puede significar un *handicap* fatal. Creo que al levantarse el telón, cada espectador tenía sus propios temores de que alguno de los intérpretes desentonara; y creo también que hubo una general sensación de alivio cuando se pudo comprobar que los cuatro engranaban sin problema.

Entre las varias versiones posibles, Larreta eligió la más siniestra e inclemente. Y creo que acertó. En primer término, porque tal versión ensambla mejor con la esperpéntica admonición de Albee; y luego, porque de ese modo resulta más coherente, y también más sutil, el proceso que va desde la postiza vulgaridad del primer acto hasta la asunción de la soledad en el último. A diferencia de María Cánepa en la versión chilena, Dahd Sfeir no dio la sensación de una vulgaridad *entrañable* sino (no hay que olvidar la

acotación de Albee: *"Se trata de profesores universitarios y sus esposas, gente que puede hablar mejor de lo que lo hacen en la pieza; si los he hecho expresarse así es a propósito")*, de una vulgaridad artificial, premeditada. Y es así como debe ser. Comprendo que para la actriz es una tarea de enorme sacrificio, pero me parece estupendo de Larreta haya querido correr ese riesgo, merced al cual el trabajo de Dahd Sfeir se incrustó perfectamente en la concepción de Albee. Como resultado, la labor de la actriz es quizá la más completa y convincente de toda su carrera; pero también debe reconocerse que es probablemente la ocasión en que ha sido mejor dirigida. Su trabajo fue siempre solvente, pero en ciertos pasajes en que el diabólico texto la llevó en zigzag a través de la ironía, el odio, la ternura, la autoflagelación y la crueldad, Sfeir mostró una notable ductilidad y asentó su prestigio como la actriz de más amplio registro de nuestro medio.

En el papel de Jorge (probablemente el más rico de la pieza y acaso el único en que el odio de Albee admite un ingrediente de piedad), Claudio Solari dio inmejorablemente la imagen del profesor cobardón y postergado (*"empantanado"*, dice Marta), ese ser originariamente blando que sin embargo se endurece en su frustración, en su rencor, en su inclemente lástima. Fueron especialmente convincentes sus transiciones (de la alucinación a la campechanía, de la agresividad a la confidencia), en los diálogos de hombre a hombre con Ricardo Márquez. Escena tras escena, Solari hizo crecer el personaje hasta lanzarlo en la plagada lucidez de los últimos tramos. Su formidable trabajo tuvo la atormentada vida interior que el texto sugiere.

Si el aporte del director consiguió tan óptimos resultados en intérpretes como Sfeir y Solari, de larga y exitosa carrera, por cierto no los obtuvo menores en la labor de Ricardo Márquez y Marta Bórbida. La pareja joven figura en la pieza de Albee casi exclusivamente para el ridículo la deteriore; por tanto, el de Nick como el de Honey (sobre todo el de esta), son papeles tremendamente ingratos, que solo pueden ser sacados a flote mediante una marcación implacable por parte del director y una comprensión muy honda por parte del intérprete. Al principio, pareció que Marta Bórbida sucumbiría bajo la tiliguería del texto que el autor pone en su boca, pero poco a poco esta promisoria actriz fue entrando en el personaje, y aun en el primer acto, sus contraescenas fueron impecables. A partir del segundo, su actuación no tuvo una sola falla y trasmitió en su dimensión exacta la inhibición y los pánicos de Honey. Márquez, por su parte, convenientemente rejuvenecido por un adecuado maquillaje, fue un irreprochable *partenaire*, tanto en los picados diálogos con Solari como en las turbulentas aproximaciones a Sfeir.

Claro que el éxito del espectáculo no es solo la adición de cuatro actuaciones sobre el escenario. Esta pieza, más que ninguna otra, depende del esfuerzo concentrador, del ajuste de efectos, de la dosificación de agresividades. Es justamente en esa última armonía, en esa coherencia subterránea, donde más se hizo presente la pericia dramática de Antonio Larreta. La

fluidez de la acción, la letra bien memorizada, la precisión de movimientos, la naturalidad para nombrar las palabrota, la soltura para enfrentar los exabruptos, son meros (pero también significativos y complementarios), detalles de esta triunfal reaparición del TCM.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de agosto de 1965: 8).

Suspenso con descuentos

Robert Thomas en un actor y autor francés, conocido sobre todo por su obra *Trampa para un hombre solo*; tiene actualmente cuarenta años y tanto aquella obra como las dos que la siguieron (*Ocho mujeres*, *Dos tiros en la noche*) tienen en común un ambiente de suspenso y una trama policial. Con esos tres títulos, Thomas ha logrado además una privilegiada colocación (que por cierto no ha sido alcanzada por autores teatrales considerablemente más estimables) en nuestro ambiente teatral: toda su producción ha sido estrenada en Montevideo. En 1962, el TCM estrenó *Trampa para un hombre solo*; en 1963, Teatro Libre presentó *Ocho mujeres*; y ahora un cuarteto de intérpretes (bajo la dirección de Ricardo Márquez) estrena en el Odeón *Dos tiros en la noche* (el título original, *Le deuxième coup de feu*, es un introducción más adecuada al clima de suspenso).

La pieza estrenada el viernes en el Odeón es sin duda la más débil de las tres. Aunque las intrigas policiales de Thomas siempre han estado más cerca de la entretenida desprolijidad de Agatha Christie que de las tramas rigurosas de un Nicholas Blake, la verdad es que *Trampa para un hombre solo* tenía un mejor lenguaje teatral, y *Ocho mujeres* desarrollaba una peripecia de un poder tan hipnotizante que no le dejaba al espectador tiempo ni ganas para reconocer las pequeñas trampas, las contradicciones psicológicas, los datos gratuitos y caprichosos, amontonados por el autor en tres actos de buena tensión. En *Dos tiros en la noche*, por el contrario, el suspenso es mucho más flojo, y en consecuencia resultan bastante más visibles los artificios y las bisagras de la situación.

El esquema argumental no es por cierto un dechado de originalidad; policía veterano (Orlando Tocce), casado con mujer joven (Elena Latorre), advierte que esta tiene algo que ocultarle, por ejemplo cierta relación con un sospechoso jardinero (Bernardo Bergeret), y llevado por los celos y la deformación profesional, desarrolla, con ayuda de un grabador y un curioso pesquisante (Nelson Spagnolo), una zigzagueante investigación que, en definitiva, viene a deparar curiosas revelaciones. Es evidente que el tema no daba para tres actos; es quizá por eso que el texto cae en reiteraciones y estiramientos que por cierto contribuyen a desarmar el recurso de suspenso que tan buenos dividendos le había dado antes al autor. El primer acto, incluso, propone situaciones casi empalagosas, que en la estructura general de la pieza quedan demasiado alejadas de la averiguación final como para

que esta las reivindique. Thomas juega todas sus cartas de éxito a las sucesivas sorpresas que depara el desenlace de la pieza, y hay que reconocer que ese único tramo rescata algo de su ya demostrada habilidad; pero tal renacimiento del interés toma ya al espectador demasiado cansado, y en consecuencia no encuentra las condiciones ideales para la recepción de la sorpresa. Por otra parte, en esta pieza, Thomas no usa el humor con la misma eficacia que, por ejemplo, en *Ocho mujeres*, donde algunas de sus salidas provocaron las risas más nerviosas de aquella temporada.

Con un material tan desparejo, el elenco dirigido por Ricardo Márquez consiguió un espectáculo decoroso, sin fallas demasiado notorias y también sin grandes hallazgos. Para juzgar los méritos de Márquez como director, habrá de esperar sin duda a algún título de mayor responsabilidad; aquí se limitó a mover correctamente el espectáculo, a lograr una cierta fluidez en el trabajo de los intérpretes y a sacar el previsible partido del relativo interés policial de la anécdota. No es mucho más lo que puede exigirse de un espectáculo basado en un texto francamente menor. Hubo soltura en la interpretación de Orlando Tocce y Elena Latorre. Bernardo Bergeret volvió a brindar su retrato de insolente desmadejado haciendo visible el riesgo, para su futuro de actor, de que tal composición se convierta en un estereotipo. El mejor del cuarteto fue sin embargo Nelson Spagnolo, que agregó al personaje del pesquisa varios tics y posturas de su divertida cosecha. La escenografía de Osvaldo Reyno y la ambientación de Alicia Behrens permitieron que, en aquellos pasajes en que la monotonía del texto autorizaba distracciones, la escena fuera agradable de mirar.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de agosto de 1965: 18).

La dialéctica convertida en gran teatro

Después de leer y presenciar *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat, presentado por el grupo teatral del manicomio de Charenton bajo la dirección del señor De Sade*, no parece tan aventurada la afirmación, generalizada en Europa, de que Peter Weiss es el más importante autor teatral surgido en Alemania (recordemos que Max Frisch y Fiedrich Dürrenmatt escriben en alemán, pero son suizos), desde la muerte de Bertolt Brecht.

Por lo pronto, la idea que origina y sostiene la pieza tiene en sí misma fabulosas posibilidades teatrales. Basándose en varios datos rigurosamente históricos (el marqués de Sade pasó efectivamente los últimos años de su vida en el manicomio de Charenton, donde fuera confinado por orden de Napoleón, y allí dirigió realmente varias piezas teatrales representadas por alienados; asimismo, en ocasión de un aniversario de la muerte de Marat, Sade pronunció un discurso conmemorativo y basándose asimismo en las distintas actitudes que ambos personajes mantuvieron frente a la Revolución Francesa, el dramaturgo alemán vio la doble posibilidad del aprovechamiento

dialéctico del tema y del insólito marco que podía significar la elección del hospicio para revitalizar el ya gastado recurso del *teatro del teatro*.

"Lo que interesa de la confrontación de Sade y Marat —ha escrito Weiss en sus *Notas sobre el fondo histórico de la pieza— es el conflicto entre el extremo individualismo y la idea de una revolución política y social"*. Aparentemente, es un juego de tesis y antítesis, que le sirve a Weiss para lograr una repercusión en su espectador que se parece bastante al *Verfremdungseffekt* brechtiano. Y esa presencia pone al alcance de Weiss un sesgo suficientemente ambiguo como para que la obra desconcierte a las plateas de Oriente y Occidente. Por supuesto no ayuda al esclarecimiento el hecho de que Weiss no se haya pronunciado políticamente, ni haya dicho en forma expresa que se identifica con Marat o con Sade, ni se haya aparentemente decidido por alguna de las dos Alemanias, ya que (al igual que Hans Magnus Enzensberger, Uwe Johnson y otros nombres destacados de la actual literatura alemana), vive en Escandinavia. La verdad es que tanto los argumentos de Sade como los de Marat son versiones suficientemente fieles a las actitudes asumidas por uno y otro personajes frente a las Revolución; en ese sentido Weiss ha llevado su honestidad a las últimas consecuencias y en las palabras de Marat llega a reproducir fragmentos de sus escritos, germánicamente cotejados por el dramaturgo con los respectivos originales. En la aparentemente inexpugnable imparcialidad de Weiss hay sin embargo una posible brecha. El hecho de que en la confrontación del *teatro en el teatro*, el personaje Sade se encargue personalmente de expresar sus ideas, en tanto que el personaje Marat es representado por un alienado (sobre esto no caben dudas, ya que el pregonero se encarga de decir: *"para el desempeño de este papel hemos elegido a un paciente que sufre de paranoia")*, puede dar lugar a más de una sospecha. Pero ¿qué significa en definitiva que Sade sea cuerdo y Marat (o quien lo representa) un paranoico? ¿Quiere acaso decir que los argumentos antirrevolucionarios de Sade son los mejores, por el mero hecho de venir de la cordura? ¿O quiere decir que la auténtica revolución es una locura tan sagrada como imprescindible? De modo que la ambigüedad se instala aun en la aparente brecha. Al final de la pieza, cuando la excitación provocada por el asesinato de Marat hace que los locos traten de fugarse, uno de ellos, el que interpreta el papel del padre Jacques Roux, pronuncia las últimas palabras de la obra: *"¿Cuándo aprenderán? ¿Cuándo acabarán de comprender?"*. En la versión del Teatro de Cámara de Alemania esas dos líneas no figuran. Sin embargo, la omisión es importante, no solo porque la posición personal de algunos autores suele concentrarse en las palabras que preceden a la caída del telón, sino porque esas palabras quizá sean las únicas que autoricen a reconocer en Weiss el escepticismo hacia *toda* revolución que le ha sido frecuentemente reprochado (ver, por ejemplo, nota de Arnold Fischer, en la revista *Teatro XX*, de Buenos Aires, donde se dice, que para Weiss, *"el hombre desvirtúa en los hechos los principios que lo impulsan a actuar, así que es totalmente absurdo participar en cualquier lucha"*).

Si así fuera, cabría observarle a Weiss que aunque todas las revoluciones, aún las más auténticas, corran siempre el riesgo de corromperse o desvirtuarse, o incluso traicionar su esencia, aun con ese riesgo, han sido, son y serán virajes decisivos para la verdadera asunción de la dignidad humana. ¿Pero quién puede saber si este maestro de la ambigüedad merece efectivamente esta respuesta? Mientras tanto, y hasta que en alguna obra próxima Weiss nos brinde pistas más seguras, limitándonos a disfrutar su formidable intuición teatral, su fresco dominio del lenguaje escénico, su desprejuiciada apertura hacia nuevos recursos dramáticos, su destreza en el manejo del verso, su aptitud para contorsionar la anécdota y su habilidad para pasarnos gato dialéctico por liebre dramática.

La versión de Teatro de Cámara de Alemania, bajo la dirección de Reinhold K. Olzsewski significa uno de los logros más redondos de este conjunto, solo comparable a dos notables espectáculos de pasadas temporadas: *Los bandidos*, de Schiller, y *Broma, sátira, ironía y significado profundo*, de Grabbe. Desde la alucinante aparición de los alienados en la escena inicial, ya pudo comprobarse qué puntos iba a calzar la insólita *matinée*. Hubo un ajuste perfecto que no solo alcanzó a la interpretación, la pantomima, las canciones (notable el cuarteto integrado por Fritz Kost, Bert Oberdorfer, Klaus Zimmermann, Rosemarie Wohlbauer), la distribución y el movimiento de los actores, la ejecución del pianista Alfons Nowacki, sino también (cosa rara en Die Deutschen Kammerspiele, que ha sido tradicionalmente flojo en esos rubros) a la excelente escenografía de Dietrich Wolff y el impecable vestuario de Marlene. Todo elenco respondió sin fallas a la inspirada dirección de Olzsewski, pero corresponde mencionar a Hannes Andersen en su agresiva composición de Sade: a Dietrich Kerky (impasible máscara de Marat, equidistante de la mística revolucionaria y la paranoia); a Hanita Hallan (como Charlotte Corday cumplió una de sus mejores actuaciones en Montevideo); a Hans Gerd Kübel, que hizo un Pregonero acrobático, casi en el estilo de commedia dell'arte, y a María Weeting, que en un papel secundario (una de las pacientes) logró una estremecedora imagen de alienación. Es una lástima que (espantados tal vez por la valla del idioma) nuestra gente de teatro no haya asistido, salvo pocas excepciones, a esta infrecuente lección de arte dramático.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de agosto de 1965: 8).

Entre el respeto y la parodia

Alguna vez Goethe declaró que sus obras no eran otra cosa que *"fragmentos de una gran confesión"*. ¿Cuál será entonces la confesión entrañable del *Fausto II*, esa tragedia misteriosa y cosmogónica que ocupó su tiempo y exprimió su inspiración casi hasta su muerte? Quizá se trate de algo tan complicado como la aspiración a la universalidad. Pero acaso también tengan lugar en

la confesión las célebres afinidades electivas, que esta vez apuntan a Byron, al clasicismo, a Grecia. Heine, que sentía un enorme respeto por Goethe pero no soportaba su empaque solemne, describió alguna vez con alegre ironía uno de sus encuentros con el Maestro: *"Ya iba yo a hablarle en griego, cuando advertí que entendía el alemán, y me atreví a decirle, en mi lengua, que las ciruelas entre Jena y Weimar tenían un gusto excelente"*. Pero no hay que creerle a Heine a pie puntillas. La obra no es de ningún modo un subproducto, una mera consecuencia de la helenofilia de Goethe. Pocas obras habría tan *alemanas* como esta selva de ideas, de creencias, de dudas.

En cierto modo ha quedado lejos el impulso romántico del *Fausto I*. Ya no usa Goethe los versos heredados del zapatero Hans Sachs; su inspiración es más libre y su técnica más refinada. La diferencia entre el título de la *Walpurgisnacht* de la primera parte y el de la *Klassische Walpurgisnacht* de la segunda, sirve también para reconocer el cambio de clima, de intención, de disposición del ánimo. En el *Fausto I*, Goethe es un romántico; en el *Fausto II*, es un clásico. Sin embargo, el *Fausto II* tal vez no sea romántico en el sentido que le daría Novalis y que el propio Goethe denominaba *"poesía de hospital"*; pero acaso sí lo sea en la acepción que le daba Ludwig Uhland, su coetáneo: *"Ese destacarse de los espíritus universales, esa humanización de lo divino, en una palabra ese presentimiento de lo infinito en las concepciones, es lo romántico"*. ¿Qué mejor humanización de lo divino que el idilio casi experimental de Fausto con Helena? ¿Qué mejor presentimiento de lo infinito que el lacerante monólogo (*"Der Koper liegt, und will der Geist enfliehn"*) que Mefistófeles pronuncia cerca ya del desenlace?

Clásica o romántica, lo cierto es que la obra es de lo más denso, de lo más trascendente, y también de lo más rico poéticamente, que haya escrito Goethe. Podrá discutirse si es o no una gran tragedia; no cabe duda, en cambio, de que es poesía en la más alta acepción de la palabra. No obstante, son tantas las dificultades que ofrece la obra, que es casi inevitable que la idea de su representación parezca siempre descabellada, por no decir imposible. El Teatro de Cámara de Alemania pareció dispuesto a demostrar lo contrario. Para ello, tomó algunas medidas indispensables y otras bastante discutibles. Entre las primeras, figuran numerosos cortes en el texto que permiten seguir sin tropiezos la línea argumental; entre las segundas está el uso de la adaptación y el trasplante ideados por Gustaf Gründgens, discípulo nada menos que de Max Reinhardt. Gründgens (que murió no hace mucho en Alemania) vio con nitidez dos cosas: la primera, la imposibilidad de representar el *Fausto II* en su extensión original, y la segunda, cierta intemporalidad del texto goethiano que permitía insertarlo en un contorno más o menos actual. Hay que reconocer que la empresa era osada y a la vez estimulante; el resultado, en cambio, es solo a medias válido. Pero aun en esa semivalidez, la experiencia merece atención.

Reconozco que la primera impresión es de rechazo. Esa primera parte del espectáculo en que el texto de Goethe es acotado por ritmos de jazz y una atmósfera de *music hall,* parece bastante más cerca de la parodia que la adaptación. Cuando el texto de Goethe admite sin violencia la connotación de este presente, entonces la versión funciona y no hay inconveniente en admitir que tiene sus aciertos; pero cuando el estupendo verso de Goethe deja oír su significado profundo, entonces el tratamiento frívolo suena no solo a irreverencia sino también a desperdicio. En la segunda parte del *Fausto II* hay menos *Walpurgisjazz*, y, como consecuencia, la versión recupera su equilibrio. La escena de amor entre Fausto (Rolf Morell) y Helena (Hanita Hallan) y sobre todo el formidable monólogo de Mefistófeles que es vertido por Hans Gerd Kübel con una variedad de recursos y un dinamismo realmente notables, compensan con creces los anacrónicos contoneos y la fallida coreografía de la primera parte. Además de los ya nombrados, caben menciones para Bert Oberdorfer (Ariel), Peter Monch (el Emperador) y para los descomunales atributos extraartísticos de Rosemarie Wohlbauer. La escenografía y el vestuario dejaron mucho que desear. Hay que dejar constancia, sin embargo, de un aspecto que justificó ampliamente esta función inicial del elenco de Olzsewski: la excelente dicción que casi todos los intérpretes pusieron al servicio de un verso magistral.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de agosto de 1965: 8).

Un héroe, a pesar de todo

Pese a ser este [*César y Cleopatra*] uno de los más populares títulos (tal vez solo superado por *Pigmalión*, en cuanto a abundancia de ediciones, representaciones, traducción a otras lenguas), de Shaw, no cabe decir que sea una de las mejores muestras de su indudable ingenio. Chesterton sostenía que *César y Cleopatra* era la más grande creación artística de Shaw, pero quizá fuese un modo de decir que no le entusiasmaba el resto de su producción. La verdad es que la obra abunda en sobrentendidos y alusiones a la vida y el temperamento británicos, y hoy es razonable pensar que ese tipo de indirectas contribuyó grandemente a sostener en Gran Bretaña el éxito de la pieza. Separada de ese importante contexto, es decir, interpretada por actores no ingleses y frente a un público no inglés, el efecto de los diálogos shawianos sufre un apreciable descuento.

Aun con esa inevitable amortización, le quedan a *César y Cleopatra* suficientes virtudes como para que cualquier público disfrute de las buenas soluciones dramáticas y de cierta gracia agresiva que constituyen la marca de fábrica de aquel viejo impagable, occidental y fabiano. Lo mejor de la obra reside en los dos primeros actos, donde Shaw se burla ácidamente de la grandilocuencia que suele reservar la literatura para el tratamiento de los

héroes y lleva su alegre osadía a desarbolar la solemnidad y el aliento trágico que el mismísimo Shakespeare había otorgado algunos siglos antes a tales personajes históricos. En ese sentido, resultan chispeantes la escena junto a la Esfinge, y sobre todo la del palacio de Alejandría, que inicia el acto segundo. Luego, a medida que Cleopatra se va transformando de muchachita inexperta en reina implacable, la obra pierde brillo, quizá porque la anécdota le deja al autor menor espacio para su peculiar ejercicio del humorismo, y en consecuencia el espectador tiene la impresión de que el intento burlón de Shaw termina en una honorable derrota. Al cabo de lo cinco actos, César sigue siendo un héroe, menos pomposo quizá y más humano, más a flor de tierra, que el diseñado por Shakespeare, pero esa misma característica no lo disminuye, sino que lo engrandece.

En la versión de Die Deutschen Kammerspiele, hay varias podas, por cierto muy adecuadas. Por lo pronto, de los dos prólogos que propone Shaw, fue elegido (aunque son drásticos cortes), el mejor, o sea el monólogo de Ra. En el resto, la poda más importante está en el acto tercero, donde ha sido totalmente suprimida la escena (en realidad, superflua) del muelle, con el embarque de Apolodoro y la alfombra arrollada en que se esconde Cleopatra.

Después de la espléndida demostración de la víspera, en que el elenco diera lo mejor de sí mismo a través de la notable pieza de Peter Weiss, este último espectáculo del Teatro de Cámara estaba condenado a producir cierta decepción. Por supuesto, estuvo lejos de aquel gran alarde, pero cabe reconocer que la de *César y Cleopatra* fue una versión más que correcta, en la que Reinhold K. Olszewski y Christa Oenicke sobrellevaron bien los papeles protagónicos. Sin llegar a explotar todas la posibilidades del texto shawiano, el veterano actor hizo un César sobrio, bien matizado, con algunas sutilezas en el gesto que redondearon su composición; tal vez exageró la displicencia del personaje, y ello opacó su trabajo en algunas escenas, pero de todos modos fue una labor estimable. Christa Oenicke estuvo muy bien como Cleopatra ingenua y aniñada, pero no tanto como reina hecha y derecha, ya que en esa última etapa gritó demasiado y abarató un poco su trabajo, que había sido excelente. Sin embargo, dentro de un elenco que actuó con general solvencia, el mejor fue nuevamente Hans Gerd Kübel (verdadera revelación de esta temporada), que hizo con gran autoridad el no demasiado rico papel de Rufio. La escenografía y el vestuario (que ostensiblemente habían mejorado en la obra de Weiss), volvieron a ser lamentables. Con esta espantosa combinación de colores, los daltonianos responsables de uno y otro rubro batieron esta vez sus propias marcas.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de setiembre de 1965: 8).

El pianista y el amor, de Maggi, en el Salvo

Teatro Libre estrena esta noche, a las 21 y 30, en su sala del Palacio Salvo, *El pianista y el amor* de Carlos Maggi, bajo la dirección de Rubén Castillo. El espectáculo ha sido calificado como *"entretenimiento para cinco voces y un piano"*; cuenta con la colaboración de Enrique Almada (compositor, ejecutante y actor) y la actuación de Mario Branda, Marisa Montana, Gladys Ostuni y Jorge Cifré.

Carlos Maggi (nacido en 1920) es tal vez el nombre más importante surgido en la última década de teatro uruguayo. Sus obras *La trastienda* y *La biblioteca*, barrieron con todos los premios disponibles (Jornadas de Teatro Nacional, Casa del Teatro, Ministerio de Instrucción Pública); posteriormente estrenó *La noche de los ángeles inciertos* y *La gran viuda*. Tiene, además publicadas las siguientes obras: *El apuntador*, *Un cuervo en la madrugada*, *Un motivo* y *Esperando a Rodó*, y ha concluido un nuevo título: *Las llamadas*. También en cine cosechó su lauro: *La raya amarilla*, con libreto y dirección de Maggi, fue premiada en 1962 como filme turístico en el Festival Internacional de Bruselas.

Sobre *El pianista y el amor*, Maggi relata así la gestación de la pieza:

"Castillo quería hacer una obra de entretenimiento, una cosa ligera. Empezamos a cambiar ideas y decidimos de común acuerdo hacer una selección de escenas del teatro universal, con una línea que permitiera unirlas. Había que encontrar un tema común, y al final optamos por el amor. La que se estrena es en realidad la cuarta versión que escribo, algo que no me había pasado con ninguna de mis obras en serio. *Bueno, la verdad es que cada versión fue escrita en una sola semana. Hay que tener en cuenta, además, que mis colaboradores (O'Neill, Elmer Rice, Noel Coward, Anouilh, Ionesco, Shakespeare) trabajaron muy bien. El relato del pianista es apoyado con ilustraciones escenificadas, que después de todo son formas indirectas de contar la historia del propio pianista"*.

Maggi ha escrito el texto que dice el pianista y varias de las ilustraciones (una escena de *El apuntador;* otra, *En la boite*, escrita especialmente para este espectáculo; y varios *Cuentos de lógica matrimonial)*. Las ilustraciones restantes pertenecen a las siguientes obras: *¡Ah, soledad!*, de Eugéne O'Neill, *Escenas en la calle* de Elmer Rice, *Ardèle* de Jean Anouilh, *La cantante calva* de Eugéne Ionesco, y *Otelo* de Shakespeare.

El autor confiesa haberse ido entusiasmando progresivamente con la idea, y reconoce que el posible logro del espectáculo debe mucho a la pericia y sensibilidad de Rubén Castillo.

"Creo que El pianista y el amor *tiene dos rasgos particulares desde un punto de vista formal: 1) rompimiento del tiempo lineal por un tiempo circular simultáneo, ya que no se sabe nunca qué es lo que está antes y lo que está después, aunque, de todos modos hay una cierta parábola que va desde el amor adolescente hasta el amor deteriorado; 2) rompimiento de la identidad de los personajes y también rompimiento de la identidad de los propios actores. Como el pianista se llama*

Fabián y su mujer (que no aparece en escena) se llama Isabel, todas las parejas de las ilustraciones escenificadas se llaman también Isabel y Fabián. A veces hay en escena dos Isabeles o dos Fabianes. Y eso acontece aun en las obras de mis colaboradores Shakespeare, Ionesco & Cía. Es la única modificación que me he atrevido a efectuar en los textos ajenos. Por otra parte, las puestas de cada escena no están empastadas, sino que son las mismas que Castillo hubiera hecho para cada uno de esos autores. No obstante, el total hace (así lo creo) el efecto de un collage*".*

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de setiembre de 1965: 8).

Maggi, Shakespeare y algo más

La idea es más original de los que a simple vista puede parecer. Pese a la profusión de textos ajenos (los involuntarios colaboradores de Maggi son nada menos que O'Neill, Rice, Coward, Anouilh, Joyce, Ionesco y Shakespeare), en realidad es el hilo anecdótico tendido por Maggi el que otorga a la pieza no solo su coherencia sino también su último sentido. El planteo no es complicado: dentro del marco de un show de *boite*, el pianista Fabián brinda intermitentemente su música y su monólogo sobre un tema, el amor, que es además ilustrado por dos actores (Mario Branda, Jorge Cifré) mediante escenas sueltas de autores varios. El monólogo empieza siendo frívolo y hasta ramplón, pero a lo largo del *show* va siendo cada vez más evidente que las breves ilustraciones son meros eufemismos usados por el pianista para dar, no tanto una versión textual de su propia vida, sino la evolución de sus sentimientos.

La pregunta de cajón es por qué Maggi habrá usado en su mayor parte textos ajenos en vez de escribir personalmente todas las estampas, sobre todo cuando se advierte que las que efectivamente le pertenecen (escena de la *boite*, fragmento de *El apuntador*, alguno de los *Cuentos de Lógica* matrimonial) engranan a la perfección con el clima que impone el monólogo. En el curso de semejante trámite conjetural, es posible llegar a una explicación verosímil. Maggi ha inventado un *pianista con intenciones*, y entre estas figura algo así como un curioso *Verfremdungseffekt*, aunque no exactamente en el sentido que postulaba Brecht. El *distanciamiento* que procura el pianista es con respecto al meollo de su propia existencia; es decir, quiere contar su vida pero sin que la clientela de la *boite* la acepte como confidencia. Fracasa, por supuesto, pero es justamente ese fracaso lo que convierte este insólito *collage* en indudable teatro. Admitido tal imaginario propósito de *distanciamiento* (o quizá cortina de humo), la incorporación de textos publicitadamente ajenos se convierte en un recurso legítimo y funcional. Son moldes clásicos, inconmovibles, consagrados, y por lo tanto ayudan al *camouflage* de la historia íntima. ¿A quién se le ocurre que una escena de *Ardèle*, u otra de *Otelo*, puedan servir como metafóricas prolongaciones de dos infiernos tan actuales y privados como la obligatoriedad de la convivencia y el ramalazo

de los celos? Sin embargo, sirven. Incluso los textos escenificados del propio Maggi cumplen la misma función despistadora, ya que es preciso captar que, para el pianista, el fragmento de *El apuntador* o la escenita de *La boite* pertenecen a un autor tan distante y ajeno como Shakespeare o Ionesco. Claro que el pianista exagera su osadía al etiquetar con su nombre (Fabián) y el de su mujer (Isabel) a la intercambiable pareja (cuatro notas de un mismo acorde) y es esa tentación no resistida lo que al final va a dejar su secreto a la intemperie. En los últimos tramos del extenso *acto*, el espectador (ya no el de la imaginaria *boite* sino el del Teatro Palacio Salvo) no sabe exactamente si lo que está viendo forma parte del *show*, o del inconsciente del pianista.

Después de cuatro años sin estrenar, esta reaparición de Maggi es francamente auspiciosa y establece una clara continuidad con una nueva óptica del fenómeno teatral que ya había aparecido esbozada en *La noche de los ángeles inciertos* y que encontró luego su mejor expresión en *El apuntador* (el fragmento insertado en *El pianista y el amor* es excelente y hace menos explicable el hecho de que hasta ahora ningún elenco haya incluido la obra íntegra en su repertorio). Liberado de las estricteces del realismo mondo y lirondo, Maggi no solo parece ahora mucho más seguro de sus medios sino también más maduro para inscribirse sin violencia en la evolución experimentada por el teatro en los últimos tiempos. Incluso cierta tendencia al lenguaje pobre, chabacano, que en el pasado abarató parcialmente algunas de sus piezas, asume en *El pianista y el amor* una validez muy significativa. En ese sentido, hay una evidente diferencia entre el Maggi-libretista que pone monólogos en boca del pianista y el Maggi-dramaturgo que se instala, codo a codo, entre sus clásicos y modernos. El primero es lineal, escaso de léxico, no demasiado espléndido en su ingenio, mero ejercitante de esa frivolidad básica que el montevideano suele esgrimir en defensa propia; el segundo suelta su fantasía, trabaja en profundidad y se vuelve auténticamente creador en la escena del aniversario. Alguna vez sostuve que el montevideano suele ser exageradamente frívolo en sus diálogos, pero extrañamente lúcido en su (mala o buena) conciencia; premeditadamente o no, Maggi, está dando ese doble nivel en *El pianista y el amor*, y de tal manera el comentario del Fabián de carne y hueso, sentado frente al piano, se convierte en un socarrón, confianzudo fingimiento de la oscura vida interior que revelan los trozos escenificados. Hay zonas débiles, tanto de escritura como de efecto dramático; hay bromas que apuntan a la risa y no la alcanzan; hay por lo menos una incorporación (el fragmento de *Exiles*, de James Joyce) que no se compagina con el resto; hay todavía algunas bisagras que rechinan. Pero el resultado global es francamente bueno e incluye algunos pasajes de excelente factura teatral; elogio este que no solo comprende a Shakespeare y los suyos, sino que también abarca a dos o tres aportes del propio Maggi. No creo que la fórmula de *El pianista y el amor* sea repetible, al menos con

las mismas características; creo en cambio que este *entretenimiento* puede representar una loable apertura para las posibilidades del teatro nacional. No es obligatorio que el *collage* haga escuela como variante dramática; baste con admitir que una brecha salvadora para el autor nacional puede estar en la provocativa amalgama de realismo y fantasía que la pieza de Maggi propone y realiza.

Las intermitencias de forma y de fondo que este encuentro de textos lleva implícitas exige del director una particular capacidad de adaptación, una gimnasia dramática realmente agotadora. El mejor elogio que se puede tributar a Rubén Castillo (un director en visible ascenso) es decir que el resultado estuvo a tono con semejante compromiso. Hubo, es cierto, pequeñas claudicaciones, bajones de clima, cierta inexperiencia para decir el texto clásico, pero hubo también una armonía general en todo el espectáculo y una particular limpieza para los cambios de ritmo. Y esto no es poco, si se considera que los cuatro intérpretes (Almada como pianista y como actor estuvo muy bien, pero hay que reconocer que su labor es la más cómoda y más liviana) debían saltar del alarido al murmullo, del disparate a la cordura, de Ionesco a Shakespeare, de la esperanza al deterioro, del chiste volador al abismo amenazante. Los momentos más logrados fueron sin duda el fragmento de Ionesco, la escena de *Ardèle* y sobre todo el cuadro de *La boite*, cuya culminación es también la del nivel artístico del espectáculo. En el cuarteto los mejores fueron Marisa Montana (con notorias dificultades para encontrarse en Desdémona, pero cumpliendo en Anouilh en el final de *La boite* las mejores actuaciones de su carrera) y Mario Branda (especialmente en la cuerda dramática). Estuvieron bien acompañados por Jorge Cifré y Gladyz Ostuni, que se lucieron en la escenita de *La cantante calva*. Las luces de Carlos Torres y la fresca musicalidad de Enrique Almada fueron el adecuado complemento de un espectáculo que mereció con creces sus nutridos aplausos.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de setiembre de 1965: 8).

El amante de Pinter, por Teatro Circular

Teatro Circular anuncia para esta noche, a las 22 horas, el estreno en su sala de la pieza de Harold Pinter, *El amante* (*The Lover*), en traducción de Raúl Boero y bajo la dirección de Mario Morgan, con ambientación de Osvaldo Reyno, vestuario de Álvaro y Lucio López, iluminación de Norman Lacoste, y la actuación de Beatriz Massons, Walter Reyno y Homero Naranjo, así como la intervención musical del bongocero Francisco Walter Álvarez.

Pinter nació en Londres, el 10 de octubre de 1930. A los 19 años, ya era actor de una compañía de provincias. Estudió en la Royal Academy

of Dramatic Art, y está casado con Vivien Merchant. En 1957 escribió su primera comedia, *The Room* (*El cuarto*), que ejemplifica el tan recorrido problema de la incomunicación, hoy el propio Pinter ha criticado el carácter demasiado obvio de la maquinaria simbólica en esa pieza inaugural. Del mismo año es *The Dumb Waiter* (*El montacargas*) que, al igual que la primera obra, no significó un éxito para su autor. A partir de 1959, escribe varias comedias para la radio y la televisión: *A Slight Ache* (*Un dolorcito*), *The Dwarfs* (*Los enanos*) y *A Night Out* (*Una noche afuera*).

El éxito solo llegaría con *The Caretaker*, cuyo estreno en el Arts Theatre de Londres sirvió además como revelación de un gran intérprete: Donal Pleasence. Posteriormente estrenó *The Collection* (*La colección*) y *The Lover* (*El amante*), dos variaciones sobre la convivencia matrimonial.

Poco se sabe de la vida personal de Pinter: apenas si en el *Who's Who* se deja constancia de que su pasatiempo favorito es la bebida. Sobre su obra, en cambio, Pinter ha reconocido la doble influencia de Beckett y de Kafka. Pocas veces formula declaraciones a los periodistas. Una de las escasas entrevistas que hasta ahora ha concedido, fue publicada por la revista italiana *Sipario* en su entrega correspondiente a agosto-setiembre 1962 y está firmada por Luciano Codignola, quien vio actuar a Pinter en una representación provinciana de *El encargado*:

"Sobre el escenario, Pinter es un intérprete destacado, preciso, temperamental, algo afectado pero muy eficiente. Creo que hubiera sido del gusto de Brecht". Cuando Codignola le pregunta qué está escribiendo, Pinter responde: *"Nada. Tengo la cabeza vacía. No tengo la menor idea de cómo he hecho para escribir mis comedias. De todos modos, cada nueva pieza es también una nueva forma de fracaso. Escribir es un asunto privado. Teatro y poesía son en realidad la misma cosa"*. Y luego agrega: *"Hay escritores que tienen una confianza absoluta en las palabras. Yo no me siento tan seguro. En realidad he mezclado los sentimientos con las palabras. Por un lado, las palabras me proporcionan placer, pero por otro me dan náusea, y de la náusea a la parálisis hay solo un paso"*. Cuando se le pregunta sobre el estilo, Pinter se refiere irónicamente a sus críticos: *"En Londres se representaron dos dramas míos, de duración normal. El primero duró apenas ocho días; el segundo lleva ya dos años de representaciones. Por supuesto, hay una diferencia entre ambas piezas: en la primera usaba guiones y en la segunda puntitos. Pero a los críticos no se les engaña tan fácilmente: de inmediato se dieron cuenta de que los puntitos eran mejores que los guiones"*.

En una carta al *Sunday Times*, escribió Pinter: *"Yo no pretendo que mis composiciones dramáticas sean una mera farsa risible. Si no se trataran y ventilaran en ellas otros problemas, no las habría escrito. Son cómicas hasta cierto punto. Más allá de ese punto dejan de serlo, y es en razón de ello que yo las escribí"*.

Se ha dicho insistentemente que el tema de Pinter es la incapacidad de comunicación, y el autor ha respondido que:

"más que una incapacidad de comunicación se trata en rigor de una deliberada evasión de comunicación. La comunicación entre sí de dos personas amedrenta de tal manera que en su lugar se produce un constante careo, un constante hablar de otras cosas, en vez de referirse a lo que constituye la raíz de la relación mutua entre esas dos personas".

Martin Esslin ha visto con agudeza que es un error incluir a Pinter entre el grupo de dramaturgos ingleses conocidos como *the kitchen-sink school* (o sea, la escuela del sumidero de la cocina), ya que no es un realista, ni está preocupado por problemas sociales ni lucha por ninguna causa política. *"Las piezas de Pinter —señala Esslin— son básicamente imágenes, casi alegoría, de la condición humana"*. En buena parte de sus obras, el tema principal es la lucha que libra el ser humano por la conquista de un sitio, pero ese sitio representa también la seguridad espiritual. *"Ideas y emociones —ha escrito Lorda Alaiz— no son el fuerte de Harold Pinter; juega con palabras, pero de tal manera que nos ataca los nervios y nos retiene ahí, absortos en lo que ocurre en escena"*.

Este es el cuarto título de Pinter que se da en Montevideo. En 1962, Club de Teatro presentó (junto con dos piezas cortas de John Mortimer) *Una ligera molestia*, bajo la dirección de Roberto Fontana; en 1963, Nuevo Teatro Circular estrenó *El encargado*, bajo la dirección de Eduardo Schinca; en 1964, la compañía Regules-Seoane presentó *Noche de fiesta* (título aproximativo de *A Night Out*) bajo la dirección de Sergio Regules. *The Lover* (*El amante*) fue presentada por primera vez en televisión en marzo de 1963, con Viven Merchant (esposa de Pinter) en el papel protagónico. Posteriormente el autor la adaptó al teatro, y la pieza fue estrenada en setiembre de ese mismo año en el New Arts Theatre Club. La obra, que presenta a una pareja en el trance de descubrir una nueva fórmula de convivencia matrimonial, se basa en un resorte dramático que no conviene revelar. Según el crítico de *Plays and Players*, la pieza *"es una fascinante rearticulación de la fórmula de Blake para una exitosa vida sexual en el matrimonio"*. Teatro Circular advierte que no se permitirá el acceso a sala una vez iniciado el espectáculo.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de setiembre de 1965).

Jugando a la lujuria

Martin Esslin ha definido a Harold Pinter como *"un constructor de mitos, un verdadero poeta, tanto en su temática e imaginería, como en el uso del lenguaje"*. Hasta ahora el dramaturgo inglés venía dando la razón a ese inteligente diagnóstico. Casi todas sus piezas habían partido de una idea abstracta, o por lo menos así lo parecía. (Pinter ha negado ese proceso: *"Creo que es imposible, en todo caso lo es para mí, empezar a escribir una obra dramática a partir de una u otra idea abstracta"*, pero no hay que creer a pie juntillas en el *arte poética* que enuncian los autores). También es cierto que casi

todas sus piezas parecían destinadas a la interpretación simbólica. Entre la abstracción de origen y el símbolo final quedaba un buen espacio para el teatro propiamente dicho, que en cierto modo era misteriosamente beneficiado por tales extremos. Es así que, con respecto a *The Room*, la crítica se preguntó en su momento si el oscuro sótano era la muerte; con respecto a *The Birthday Party*, si la pieza era una peculiar representación del enfrentamiento de la sociedad con el individuo; con respecto a *The Caretaker*, si se trataba de una ejemplificación de la esquizofrenia. Deliberada o no, la disponibilidad simbólica convertía automáticamente en trascendente cierta apariencia fútil, cierta capa externa de frivolidad que constituía un rasgo característico de los diálogos de Pinter.

Por varias razones, esa imagen del dramaturgo aparentemente superficial pero apuntalado por una recóndita intención alegórica, se desmorona parcialmente en *El amante*. Aquí sonaría inevitablemente ridícula cualquier conjetura de las que provocara por ejemplo *El encargado* (algún crítico sostuvo que el propietario era el Super Ego, el inquilino el Ego y el vagabundo el Ello). Como en las anteriores piezas de Pinter, la peripecia dramática de *El amante* parece regida por una idea previa, casi diría por un preconcepto, pero la verdad es que en esta ocasión tal imagen rectora no es demasiado importante. Simplemente se trata de sugerir que en la convivencia matrimonial puede haber dos niveles: uno de pulcra intercomunicación, y otro de complicada lujuria. Evidentemente, la idea no es un notable hallazgo, aunque sí se presta para un desarrollo de comedia que está más próximo al teatro comercial de los que el halo alegorista de su autor hacía prever. La verdad es que si en sus piezas anteriores, y especialmente en *El encargado*, Pinter estaba más cerca de Beckett que ningún otro de los nuevos dramaturgos ingleses, en *El amante* la proximidad más famosa parece la de Noel Coward, aunque por supuesto el ingenio dialogístico de Pinter no llegue a tener el brillo del autor de *Hay Fever* y *Private Lives*.

"*Todo es cómico* —ha declarado Pinter— *la más grave seriedad en cómica, incluso la tragedia es cómica […] Lo que pasa con la tragedia es que ya no es cómica; es cómica y luego deja de serlo*". De acuerdo. Eso es lo que salva de la frivolidad obras como *The Room, A Night Out, The Caretaker*; hasta *El amante*, en cambio, no llega el aliento trágico, ni siquiera una auténtica sordidez. Esa lujuria en que se complacen Sarah y Richard, mediante el periódico recurso de convertirse respectivamente en una prostituta y un rutinario amante, no tiene siquiera el carácter de una lujuria raigal, profunda, inevitable, es decir, algo que transforme ese doble nivel de la vida conyugal en una patética ambivalencia; por el contrario, se trata de un simple juego, un entretenimiento frívolo para seres que son superficiales en todos los niveles posibles, un mero pasatiempo que sustituye a los naipes, los cócteles, o cualquier otra postergación del tedio. La principal falla dramática de la obra quizá resida en que ese marido y esa esposa no sienten verdadero *hastío* en su zona normal de

convivencia, ni son tampoco honda e inevitablemente *lujuriosos* en la artificial relación que inventan para su uso personal. Los presupuestos y los resultados están por ende muy cercanos a la simple comedia de salón; aunque *El amante* esté inscrito en una innegable destreza formal, la oportunidad de comprobar semejante aflojamiento en las autoexigencias de Pinter, no es por cierto una experiencia estimulante, sobre todo si se piensa que la trayectoria dramática de este autor permitiría albergar otras esperanzas.

Como indeliberada confirmación del apuntado carácter de la pieza, la versión del Circular estuvo acorde con el solvente estilo que ha conseguido el director Mario Morgan (ya demostrado en obras de Dyer y de Shaffer) para lograr que los intérpretes uruguayos se sientan cómodos en el ejercicio de una tibiona incomunicación a la inglesa. El tratamiento que dispensó Morgan al texto (como siempre, impecablemente traducido por Raúl Boero) de *El amante*, no difirió mucho del que en anteriores temporadas dispensara a *Matraca de un hombre simple, El oído privado* y *El ojo público*. Y lo bien que hizo, ya que si el mejor Pinter está sin duda muy encima en las timideces de Dyer y Shaffer, en esta pieza en cambio no se halla muy lejos de aquellos sus coterráneos de segunda fila. Morgan vertió *El amante* como la comedia bastante divertida que efectivamente es, sin preocuparse por el prestigio alegórico bien ganado (pero aquí desmentido) por Pinter, y en consecuencia logró una espectáculo de agradable fluidez, al que Beatriz Massons aportó la linda presencia y la calidad de intérprete que requerían, no solo el texto de Pinter sino también la concepción de Morgan. Con su habitual sagacidad para sacar partido escénico aun de las menores oportunidades que le brinda el personaje; con su sabida capacidad para encontrar siempre la inflexión más adecuada, el matiz más rico, Beatriz Massons (que, pese a sus largos periodos de inactividad, es una de las intérpretes más talentosas y mejor dotadas nuestro medio) fue el verdadero centro del espectáculo y la mejor justificación del mismo. El personaje del marido tiene, ya desde el texto, y pese a su casi constante presencia en escena, la significación de un *partenaire*, y a ella se atuvo la solvente actuación de Walter Reyno; hay que reconocer que buena parte del brillo de la actriz se debe al atinado sostén que encontró siempre en la actuación de Reyno. Fue muy eficaz la breve aparición de Homero Naranjo, y, en manos de Francisco Walter Álvarez, el bongó sirvió estupendamente para articular las diversas escenas y hasta para subrayar las tensiones eróticas. Buena la ambientación de Osvaldo Reyno y muy adecuado el vestuario de Álvaro, que encontró verosímiles soluciones para la dificultad que presentaba el rápido y obligado cambio de prendas. Pese a este encuentro de virtudes, el espectáculo no es un logro total. En el correspondiente descuento, cabe sin duda alguna responsabilidad a Morgan, quien al dar un sentido casi coreográfico a los ramalazos eróticos de la pieza, desperdició alguna de sus mejores posibilidades dramáticas. Pero el mayor responsable de esas mermas es sin duda

el propio Pinter, cuya reciente instalación en la frivolidad no parece muy auspiciosa. Confiamos en que, pasado el sarampión taquillero, vuelva este capacitado dramaturgo a sus cardinales preocupaciones y en consecuencia a su mejor teatro. Mientras tanto, el espectador montevideano podrá disfrutar holgadamente de esta bien armada frivolización de la lujuria.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de setiembre de 1965: 18).

Los solitarios en la *boite*

Solitudine (*La soledad*), recital de teatro, poesía y canciones, con textos de Dostoievski, Schisgal, Melville, Patroni-Griffi, Alberti, Neruda y Vian, con Vittorio Gassman, Paola Pitagota, Luciano Lucignani, Fred Bongusto y su conjunto. Espectáculo presentado por única vez el domingo 12 en el Solís.

Esta fugaz y tercera visita de Vittorio Gassman ha permitido hacer dos comprobaciones. La primera es que el divo mantiene intactas sus virtudes de comediante, un oficio en el que cada vez hace gala de mayor desenvoltura y más afinada disposición satírica. La segunda es que la caprichosa compaginación del programa significa un soberano desperdicio de esas mismas virtudes.

La idea de ir enhebrando textos diversos a propósito de un solo tema, ya la había desarrollado exitosamente Gassman hace dos años en el mismo escenario, con *Il gioco degli eroi*. En aquella ocasión, una inteligente selección de textos, habilidosa y desembozadamente puestos al servicio del divo, permitían a este una demostración de versatilidad, técnica y magnetismo teatral, que justificaban sobradamente el artificio de la continuidad escénica. Al intentar ahora repetir con los *solitarios* la receta de los *héroes*, Gassman no demuestra el mismo tino, ni siquiera la misma sensibilidad.

Se ha querido dar al espectáculo un clima de improvisación, de trabajo en borrador, tal vez como un medio de comprometer al público en la peculiar vibración doméstica de esta *Solitudine*. El clima de improvisación se consigue, el trazo en borrador es evidente, pero la verdad es que ni lo primero ni lo segundo benefician al espectáculo. Aunque en *Il gioco degli eroi* Gassman hacía algunas bromas a propósito de la heroicidad, la verdad es que tales burlas no transformaban el enfoque del tema en algo superficial; en el fondo, la intención era artísticamente seria. En el nuevo *show*, en cambio, la frivolidad parece ser la llave maestra para abrir todas las soledades. Es inevitable que el todo funciones como un elegante despropósito y, de a ratos, como una no tan elegante tomadura de pelo al público que aplaude desde las butacas del subdesarrollo.

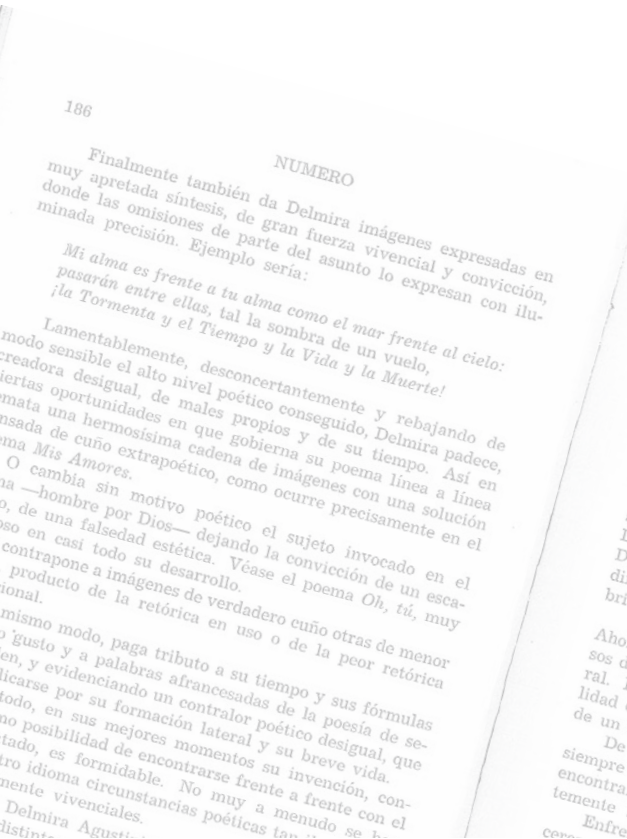
Como un curioso capítulo del despropósito, estuvo presente en el escenario el cantante Fred Bongusto, alguien que demostró atenerse a su apellido para la selección de las canciones (la letra de la segunda me pareció

excelente) y que se reveló como un cantante de buena voz, sobria expresividad y personalidad definida. Bravo por Bongusto, pero la pregunta de cajón es qué tienen que ver el cantante y su afinada orquesta con el resto del espectáculo. Por momentos el Solís se pareció sospechosamente a una *boite*, pero no una *boite* metida legítimamente en la escena (así como se habla de *teatro en el teatro*, también puede existir legítimamente, como lo está demostrando Maggi en el Palacio Salvo, una *boite en el teatro*) sino una vulgar y silvestre, con orquesta, cantante, *showman* bienhumorado y gente que lentamente baila. No alcanza con que las canciones de Bongusto toquen, o apenas rocen, el tema de la soledad; no alcanza con que Gassman se atreva con un par de clásicos (Dostoievski, Melville) o diga en expresivo español el "Poema 20" de Neruda y en dinámico francés "Je voudrais pas crever" de Vian. La verdad es que el tono general del espectáculo es rigurosamente frívolo, y que el tema de la Soledad merece otra actitud.

Para mi gusto, el mejor momento de la noche fue *El tigre* de Murray Schisgal. Es un texto menor (de esto no cabe duda) pero fue quizá el único momento en que el público salió de la *boite* para entrar en el *teatro*. Gassman y la Pitágora (que hasta ese instante no había justificado su repentina nombradía) cumplieron allí un buen juego de comedia. Trataron de reeditarlo en *El aeropuerto demasiado alejado*, pero tal vez no haya nacido aún el talento capaz de rescatar esta tontería en un acto Giuseppe Patroni Griffi. Fuera de su contexto, el fragmento de *Moby Dick* fue un paso en falso; la página de Dostoievski dio lugar a un buen alarde histriónico del divo; los dos textos de Alberti fracasaron por distintas razones (*El matador*, debido a la falta de compenetración del intérprete con su terna; *El espejo y el tirano*, debido a que la máscara, y el recitado en español, privaron al actor de sus mejores recursos). Los intermitentes chispazos de talento y la innegable presencia escénica de Gassman, no impiden comprobar que, lamentablemente, este formidable hombre de teatro parece haberse hecho cómplice de ese vasto malentendido que insiste en confundir las comodidades de lo frívolo con las claves de lo popular.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de setiembre de 1965: 10).

Anexo



186

NUMERO

Finalmente también da Delmira imágenes expresadas en muy apretada síntesis, de gran fuerza vivencial y convicción, donde las omisiones de parte del asunto lo expresan con iluminada precisión. Ejemplo sería:

Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo:
pasarán entre ellas, tal la sombra de un vuelo,
¡la Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte!

Lamentablemente, desconcertantemente y rebajando de modo sensible el alto nivel poético conseguido, Delmira padece, creadora desigual, de males propios y de su tiempo. Así en iertas oportunidades en que gobierna su poema linea a linea nsada de cuño extrapoético, como ocurre precisamente en el ema *Mis Amores.*

mata una hermosísima cadena de imágenes con una solución

O cambia sin motivo poético el sujeto invocado en el a —hombre por Dios— dejando la convicción de un esca-, de una falsedad estética. Véase el poema *Oh, tú,* muy so en casi todo su desarrollo.

contrapone a imágenes de verdadero cuño otras de menor producto de la retórica en uso o de la peor retórica ional.

mismo modo, paga tributo a su tiempo y sus fórmulas o gusto y a palabras afrancesadas de la poesía de se-en, y evidenciando un contralor poético desigual, que licarse por su formación lateral y su breve vida. todo, en sus mejores momentos su invención, con-no posibilidad de encontrarse frente a frente con el tado, es formidable. No muy a menudo se h tro idioma circunstancias poéticas tan nente vivenciales.

Delmira Agusti

MARIO BENEDETTI

PARA UNA REVISIÓN DE CARLOS REYLES

QUIEN MANTENGA VIVO su interés por el hecho literario aun después de la época liceal, hallará seguramente que cada vez que retoma un autor de *programa* para efectuar, con definida intención crítica, una tercera o cuarta lectura, la nueva impresión purga el recuerdo de todo encuentro adolescente —cuando Dumas lograba interesarnos más que Dostoievsky o nos atraía Dickens por muy diversos motivos que ahora— y hasta modifica sustancialmente el concepto que entonces habíamos fabricado.

Tal vez ello se explique por la ausencia de sorpresa. Ahora sabemos que lo que nos asombraba no eran los recursos de un autor determinado sino los de la literatura en general. Recién descubríamos el mundo literario, la mera posibilidad de la ficción, y confundíamos ese descubrimiento con el de un sector del mismo, acaso insignificante.

De cualquier modo, toda revisión de este tipo
siempre tan desalentadora como saludable
encontrar el núcleo verdadero
temente bastante
Enfrentar

Lista comentada de artículos sobre literatura y cultura y entrevistas a escritores recogidos en libro por Mario Benedetti (1948-1995)[45]

Peripecia y novela. Ensayos

Montevideo, Imprenta Prometeo, 1948. Contiene:

Peripecia y novela. [El autor anuncia que el extenso texto, con pocas variantes, pertenece a una conferencia pronunciada en 1948].

Introducción a Malte Laurids Brigge. [Ensayo sobre la obra de Rainer Maria Rilke].

Los "extractos de un Diario" de Du Bos. [Publicado originalmente en *Marcha*, Montevideo, 1947].

Las dos rutas de Evelyn Waugh [Originalmente publicado en *Marginalia*, Montevideo, n.º 1, noviembre de 1948].

Marcel Proust y otros ensayos

Montevideo, Ediciones Número, 1951. Contiene:

Marcel Proust. [Este ensayo deriva de otro más extenso, escrito en 1947, que obtuvo un premio para obras inéditas del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Uruguay. Benedetti informa que se mantuvo inédito y que lo reescribió en función de la aparición de nuevas perspectivas críticas sobre el autor. Republicado en tres oportunidades, hasta la compilación de 1995 (v.), con el título "Marcel Proust y el sentido de la culpa"].

William Faulkner, un novelista de la fatalidad. [Originalmente publicado en *Número*, Montevideo, n.º 10-11, setiembre-diciembre 1950. Republicado en dos ocasiones con el título levemente modificado, en el que se suprime el artículo "un". La versión final es de 1995, lo mismo sucede con todos los artículos sobre literatura que, en adelante, se reiteran].

Las *short-stories* de Henry James. [Originalmente publicado en *Número*, Montevideo, n.º 9, julio-agosto de 1950].

Para una revisión de Carlos Reyles. [Escrito para el volumen extraordinario de *Número* dedicado a la "Literatura uruguaya del 900", *Número*, Montevideo, n.º 6-7-8, enero-junio de 1950].

45 La primera versión de esa lista fue confeccionada por Ana Inés Rodríguez, como material de trabajo para el relevamiento y la posterior transcripción de las *notas perdidas*. La versión final corresponde a Pablo Rocca.
Solo se consignan los textos que ingresan por primera vez en libro para contrastar esos títulos con los que no fueron reunidos nunca hasta ahora. En muchas ocasiones, el autor reorganiza y vuelve a publicar esos artículos en libros posteriores, pero en este índice solo se pretende dar cuenta de cada título de la obra ensayística de Benedetti publicada en libro con relación a temas literarios y culturales. La excepción a esta regla comprende aquellos artículos que fueron ajustados y reescritos.

Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea. [Data de 1949 y fue escrito para el Concurso de Ensayos organizado por el Centro de Estudiantes de Derecho de la Universidad de la República].

Los poetas comunicantes

Montevideo, Biblioteca de Marcha, Colección testimonio, n.º 10, 1972. [Libro de reportajes a escritores latinoamericanos, realizado por encargo de Marcha, varias de las entrevistas fueron publicadas antes en dicho medio]. Contiene:

Una hora con Roque Dalton. [La Habana, febrero 1969].

Nicanor Parra o el artefacto con laureles. [Santiago de Chile, octubre 1969].

Jorge Enrique Adoum y su Ecuador amargo. [París, enero 1969].

Ernesto Cardenal: evangelio y revolución. [La Habana, enero 1970].

Carlos María Gutiérrez: el poeta que vino del periodismo. [La Habana, julio 1970].

Gonzalo Rojas y su poesía activa. [La Habana, enero 1971].

Eliseo Diego y su brega contra el tiempo. [La Habana, febrero 1971].

Fernández Retamar, o las preocupaciones de un optimista. [La Habana, febrero 1971].

Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía. [Buenos Aires, julio 1971].

Idea Vilariño: el amor y la muerte, esas certezas. [Montevideo, octubre de 1971].

Literatura uruguaya siglo XX

(4.ª edición ampliada). Buenos Aires, Editorial Planeta, 1997. [Originalmente, en versión reducida, con los textos difundidos hasta esa fecha, publicado en Montevideo, Alfa, 1963. La edición de 1997 agrega algunos textos con relación a la anterior, publicada en Montevideo, Arca, 1988]. Contiene:

La literatura uruguaya cambia de criterio. [Analiza algunos aspectos del arraigo y la evasión en los escritores y la literatura uruguaya, en el contexto de lo latinoamericano. Parte de varios artículos que se recogen en la presente compilación por primera vez y, con algunas variantes, de una ponencia de 1962 en un Encuentro de escritores en Chile que luego publicó en la *Revista de la Universidad de México* y en la segunda entrega de *Número*, Montevideo, 2ª época, 1962].

Emilio Oribe o el pecado del intelecto. [Sobre *Ars Magna*, compilación de la mayor parte de la obra del poeta publicada hasta la fecha. Data de 1962].

Rodó, el pionero que quedó atrás. [Extenso ensayo antes solo publicado como libro en la colección "Genio y figura", Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), en 1966, aunque fechado en 1962].

Juan José Morosoli, cronista de almas. [Balance de la obra de Morosoli realizado después de la muerte del autor. Data de 1958, pero recoge gran parte de un artículo, al que sin embargo rectifica en alguna observación, publicado en *Número*, n.º 12, enero-febrero 1951: "La obra narrativa de Morosoli"].

Una novela herida de muerte. [Sobre la novela *Eva Burgos*, de Enrique Amorim. Data de 1961].

Francisco Espínola: el cuento como arte. [Sobre *Cuentos*, edición publicada por la Universidad de la República en 1962. Data de esta última fecha].

Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico. [Sobre los cuentos del autor. Data de 1961].

Desde el silencio de Dios al escándalo del prójimo. [Sobre *Guitarra en sombra* (poesía) y la novela *Aviso a la población*, de Clara Silva. Data de 1964].

Don Menchaca, divertido cretino. [Sobre *Los partes de Don Menchaca*, de Simplicio Bobadilla (seud. de Serafín J. García). Data de 1958].

Líber Falco frente al ángel posible. [Sobre *Tiempo y tiempo* (poesía). Data de 1963].

Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre [Recoge distintos artículos publicados entre 1951 y 1965 en diferentes medios sobre libros de cuentos y novelas del autor aparecidos en ese periodo].

Tres lecturas de Onetti. [Las tres lecturas corresponden a la unión de tres artículos: "La vida y su revés", sobre *Dejemos hablar al viento* (novela), de 1985; "Otro Onetti ¿o es el mismo?", sobre *Cuando entonces*, de 1987; "El alma de los hechos", con motivo del octogésimo aniversario del escritor, de 1989].

Últimas noticias de Santa María. [Sobre *Cuando ya no importe*. Data de 1993. Originalmente fue la presentación de la novela que leyó el autor en Madrid].

L. S. Garini y su mundo entre comillas. [Sobre *Una forma de la desventura* (cuentos). Data de 1964].

Una novela de la sequía. [Sobre *Con la raíz al sol*, de Eliseo Salvador Porta. Data de 1953].

El regreso de Luis Bausero. [Sobre *Los lugares del miedo y de la muerte.* Originalmente texto de la presentación del libro de poemas realizada en Montevideo el 21 de marzo de 1996].

La lluvia, esa madre única. [Sobre la novela *Lloverá siempre*, de Carlos Denis Molina. Data de 1953].

Rescate de un Montevideo perdido. [Sobre dos novelas: *La ventana interior*, de Asdrúbal Salsamendi y *La casa de los cincuenta mil hermanos*, de Roberto Fabregat Cúneo. Los dos artículos, publicados como reseñas independientes, datan de 1963].

Arturo Sergio Visca y la contemplación activa. [Sobre *Un hombre y su mundo*. Data de 1961].

Martínez Moreno en busca de varias certidumbres. [El texto recoge la versión publicada en 1963 convertida en primer apartado, "Tendido, irrepetible", en el que comenta el primer libro de relatos de Martínez Moreno, *Los días por vivir,* el relato "Los aborígenes", al que agrega un comentario sobre la primera novela del autor, *El paredón*. El segundo apartado, "La tardía elección del dolor", es de 1979, se centra en la novela *Tierra en la boca*. El tercer y último apartado, "La higiene de la historia", es de 1981, se dedica a *El color que el infierno me escondiera*].

Domingo Luis Bordoli, narrador de soledades. [Sobre el libro de cuentos *Senderos solos.* Data de 1961].

Testimonio y creación de Mario Arregui. [Artículo sobre los libros de cuentos *La sed y el agua* (1964) y el testimonio *Líber Falco* (1964). Data de 1965].

Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo. [Sobre los relatos de *La calle del viento norte* (1963). Data de 1964].

Idea Vilariño o la poesía como actitud. [A pretexto de la reedición de *Poemas de amor*, en 1962, revisa la lírica de la autora publicada hasta entonces].

Los morosos relatos de Julio C. Da Rosa. [Reúne dos artículos. El primero de 1956 abarca los dos libros de cuentos iniciales del autor (*Cuesta arriba* y *De sol a sol),* el segundo es de 1961 y se refiere a *Recuerdos de Treinta y Tres* y la novela corta *Juan de los desamparados*].

Cuando peregrinaje no es igual a evasión. [Sobre *Los fuegos de San Telmo*, novela de José Pedro Díaz. Data de 1965].

Volavérunt y sus ingredientes latinoamericanos. [Sobre la novela de Antonio Larreta, *Volavérunt*. Data de 1980].

La infancia realista y surrealista. [Sobre *El humor en la escuela* (1975), de José María Firpo. Data de 1983].

Carlos Maggi y su meridiano de vida. [Revisión de la obra del autor. Data de 1966].

El quehacer convertido en invención. [Sobre *Quehaceres e invenciones* (poesía), de Amanda Berenguer. Data de 1965].

Ida Vitale y su obra de un solo poema. [Sobre *Cada uno en su noche*, 1960 y los precedentes libros de poesía de la autora. Data de 1961].

Anderssen Banchero y su imaginería del arrabal. [Sobre la obra narrativa del autor publicada hasta 1964, fecha original del artículo].

Ángel Rama y la riesgosa navegación. [Semblanza de Ángel Rama escrita luego de su muerte. Data de 1983].

El malabarismo lírico de Humberto Megget. [Sobre *Nuevo sol partido y otros poemas*. Data de 1961].

Milton Schinca: de la aventura a la indagatoria. [Reunión de tres artículos publicados en 1961, 1964 y 1965 sobre tres libros de poemas del autor: *De la aventura, Esta hora urgente* y *Mundo cuestionado*].

Un novelista de la insinceridad montevideana. [Sobre *Nos servían como de muro,* novela de Mario César Fernández. Data de 1962].

María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia. [Reúne tres notas de distintos periodos: una de 1964 sobre los libros de cuentos *La mano de nieve* (1951) y *Felicidad y otras tristezas*; otra de 1990 sobre la novela *Salto Cancán*, el último de 1994 sobre los textos memorísticos reunidos en 45 x 1].

Juan Carlos Somma y el contacto con Dios. [Sobre la novela *Clonis*. Data de 1961].

Los poemas cautivos de Mauricio Rosencof. [Sobre *Conversaciones con la alpargata*. Data de 1985].

Eduardo Galeano y su estilo en ascuas. [Sobre *Los días siguientes* (*nouvelle*, 1963) y *Los fantasmas del día del león* (relatos, 1967). Data de 1967].

Crónicas de sueños no cumplidos. [Sobre *Memorias del fuego*, trilogía de Eduardo Galeano, de la que hasta el momento de la redacción del artículo, en 1984,

habían salido los dos primeros volúmenes: I, Los nacimientos y II, Las caras y las máscaras].

Cristina Peri Rossi: vino nuevo en odres nuevos. [*Sobre Viviendo* (1963). Data de 1969].

Amnistía para Íbero Gutiérrez. [Al cumplirse trece años del asesinato del poeta, repaso de la vida, la muerte y la obra del autor. Data de 1985].

Delgado Aparaín y el abrazo del pasado. [Repaso de la obra narrativa del autor. Data de 1996].

Rafael Courtoisie o la pasión controlada. [Repaso de la obra poética del autor. Data de 1996].

Literatura de balneario. [Sobre la narrativa uruguaya que ubica sus escenarios en balnearios. Data de 1964].

¿Qué hacemos con la crítica?". [Reflexión sobre la labor crítica. Data de 1961].

Sobre artes y oficios

Montevideo, Alfa, 1968. [Artículos sobre literaturas europea y norteamericanas modernas]. Contiene:

Cultura y frivolización. [Sobre la trivialización del arte. Data de 1965].

Tres géneros narrativos. [Sobre el estatuto de la novela, la *nouvelle* y el cuento. Originalmente en *Número*, 1953].

Arte, pornografía y zonas intermedias. [Data de 1965].

La literatura como catapulta. [Sobre la literatura "comprometida". El origen del artículo está en cuatro notas publicadas en *La Mañana* en 1961, reelaboradas para su publicación en libro. Puesto que son textos muy reescritos los reproducimos en su totalidad en esta compilación].

Los *twenties* entre la bolsa y la vida. [Sobre la década estadounidense de 1918-1929 la literatura de ese país. Data de 1965].

Arte y artificio en Graham Greene. [Datado en 1952].

Italo Svevo y su mundo creíble y vital. [Datado en 1953].

Barrabás o la fe imposible. [Sobre *Barrabás* (1950), de Pär Lagerkvist. Data de 1952].

E. M. Forster en busca de algo. [Data de 1955].

Antonio Machado: una conducta en mil páginas. [Data de 1965].

Una imagen y tres relatos de Ramón Sender. [Sobre la vida del autor y, en particular, sobre el volumen *La llave*, que consta de tres *nouvelles*, la que da nombre al volumen, *La hija del doctor Velasco* y *La fotografía del aniversario*. Data de 1960].

El testimonio de Arturo Barea. [Sobre *La forja del rebelde* y otros textos del autor. Data de 1951].

Moïra a través del *Journal de Julien Green.* [Sobre la narrativa y el testimonio del autor. Data de 1952].

Gadda y su barroca necesidad del orden. [Sobre la narrativa de Carlo Gadda. Data de 1965].

Los novelistas norteamericanos y el ejército. [Sobre James Jones y Norman Mailer. Data de 1953].

Samuel Beckett o la destrucción ferozmente programada. [Sobre la obra dramática del escritor irlandés. Data de 1965].

Günter Grass y su clarividente redoble. [Sobre la novela *El tambor de hojalata*. Data de 1964].

Luis Martín-Santos: nueva invasión del personaje. [Sobre la novela *Tiempo de silencio*, 1961. Data de 1964].

J. D. Salinger y sus prodigiosos tanteos. [Repaso de la obra del autor. Data de 1964].

Ángel González frente a la realidad abrumadora. [Data de 1963. Sobre la poesía del autor, en especial acerca de *Áspero mundo* (1956), *Sin esperanza, con consentimiento* (1961) y *Grado elemental* (1962)].

Doris Lessing y su estrujado romanticismo. [Repaso de vida y obra de la escritora inglesa. Data de 1964].

El *Nouveau Roman* o la nueva retórica. [En el artículo, Benedetti refiere al nuevo movimiento francés y a sus principales miembros. Reelabora dos notas publicadas en *La Mañana* en 1963].

James Baldwin, un poeta civil frente a la pesadilla. [Reseña de dos novelas que refieren al problema negro: *La próxima vez el fuego*, de James Baldwin y *El negro: mi problema, nuestro problema*, de Norman Podhoretz. Data de 1965].

Gisela Elsner en la corte de los milagros. [Revisión de la obra de la escritora alemana. Data de 1965].

Edward Albee, "tenaz iconoclasta". [Nota breve sobre el dramaturgo estadounidense. Es de 1965].

Le Clezio, o el epígono superior a sus maestros. [Sobre la obra del entonces joven escritor francés. Data de 1966].

Letras del continente mestizo

Montevideo, Arca, 1974. [Publicado originalmente en 1967]. Contiene:

Ideas y actitudes en circulación. [Data de 1963].

Situación del escritor en América Latina. [Data de 1967].

Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual. [Originalmente ponencia leída en el Congreso Cultural de La Habana, 1968].

El *boom* entre dos libertades. [Data de 1968].

Rubén Darío, señor de los tristes". [Originalmente texto leído en La Habana en homenaje colectivo a Darío. Data de 1967].

Vallejo y Neruda: dos modos de influir. [Data de 1967].

Dos testimonios sobre Borges. [Sobre libros de James Irby y de Alicia Jurado acerca de la vida y la obra de Jorge Luis Borges. Data de 1965].

Ernesto Sábato como crítico practicante. [Sobre *El escritor y sus fantasmas* (ensayo, 1963). Data de 1964].

Joaquín Pasos o el poema como crimen perfecto. [Sobre *Poemas de un joven* (1962). Data de 1963].

Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices. [Data de 1965].

Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad. [Data de 1963].

Roa Bastos entre el realismo y la alucinación. [Data de 1961].

Gonzalo Rojas se opone a la muerte. [Sobre *Contra la muerte* (1964). Data de 1965].

Juan Rulfo y su purgatorio a ras del suelo. [Sobre *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Data de 1955].

Eliseo Diego encuentra su Olimpo. [Data de 1968].

Salazar Bondy, un limeño contra la Arcadia. [Sobre *Lima la Horrible* (1964). Data de 1964].

Claribel Alegría, huésped de su tiempo. [Data de 1965].

José Donoso, mundo chileno en varios planos. [Sobre la novela *Coronación* (1957). Data de 1958].

Ernesto Cardenal, "poeta de dos mundos". [Data de 1961].

Rosario Castellanos y la incomunicación racial. [Repaso de la obra de la escritora mexicana. Data de 1963].

Carlos Germán Belli en el cepo metafísico. [Data de 1964].

Sergio Galindo y los rigores de una sencillez. [Data de 1965].

García Márquez o la vigilia dentro del sueño. [Data de 1967].

Carlos Fuentes: "del signo barroco al espejismo". [Data de 1965].

Pablo Armando "o el desafío subjetivo". [Sobre la obra del escritor cubano y, en particular, a su última novela premio Casa de las Américas 1968, *Los niños se despiden*. Data de 1968].

Fernández Retamar: "poesía desde el cráter". [Data de 1967].

Poesía chilena entre dos fuegos. [Sobre los poetas chilenos Efraín Barquero y Jorge Teillier. Data de 1963].

México en el pantógrafo de Vicente Leñero. [Sobre la novela *Los albañiles* (1963), de Vicente Leñero. Data de 1965].

Vargas Llosa y su fértil escándalo. [Data de 1967].

Oscar Collazos, o la violencia con sordina. [Data de 1973].

El recurso del supremo patriarca

México, Editorial Patria/Nueva Imagen, 1989. [Primera edición: México, Nueva Imagen, 1979]. Fuera de algunos textos ya divulgados en compilaciones precedentes, contiene:

El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. [Originalmente comunicación leída en el Curso de extensión "Sobre algunos enfoques de la crítica literaria en Latinoamérica", organizado por el Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, Caracas, 1977].

El recurso del supremo patriarca. [Sobre tres novelas del dictador latinoamericano: *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca*, de García Márquez. Data de 1976].

Paco Urondo, constructor de optimismos. [Sobre la vida y la obra del poeta argentino. Data de 1977].

Haroldo Conti: un militante de la vida". [Sobre la novela *Mascaró, el cazador americano*, Premio Casa de las Américas 1975. Data de 1976].

Borges o el fascismo ingenioso. [Sobre Borges y la política a partir de un libro de Pedro Orgambide sobre el autor].

El pan dormido: la hazaña de un provinciano. [Sobre novela homónima de José Soler Puig. Data de 1975].

Lezama Lima, más allá de los malentendidos. [Data de 1976]

Contemporáneos y complementarios de Marinello. [Data de 1975].

Martí y el Uruguay. [Data de 1976].

En busca de una identidad perdida. [Sobre Edouard Glissant. Data de 1977].

Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural. [Data de 1978].

El desexilio y otras conjeturas

Madrid: Ediciones El País, 1985. [Selección de textos que Benedetti publicó en el diario *El País de Madrid*. Primera edición: 1984]. Fuera de los textos ya divulgados en compilaciones anteriores, contiene:

La comarca y el juglar. [Sobre el fenómeno de los intérpretes y autores en España y América. Data de 1983]

Vicisitudes de lo kafkiano. [Nota sobre Kafka y el fenómeno de lo kafkiano. Data de 1983].

Todo está escrito. [Sobre el fenómeno del libro. Data de 1983].

La poesía, esa botella al mar. [Sobre la relación de editores con la poesía. Data de 1984].

Julio Cortázar, ese ser entrañable. [Nota con motivo del fallecimiento del escritor argentino. Data de 1984].

Réquiem por Carlos Quijano. [Con motivo de la reciente muerte del periodista y ensayista uruguayo. Data de 1984].

Lilian Hellman y otras conductas. [Data de 1984].

La realidad y el gabinete. [Reflexión sobre el compromiso y la evasión en los escritores respecto de la realidad. Data de 1984].

El argumento y el ardid. [Reflexión sobre la polémica. Data de 1984].

Crítica cómplice

Madrid, Alianza Editorial, 1988. [Antología de textos en su mayor parte ya recogidos en libro. Originalmente publicado en 1971, con solo quince textos. La edición de 1988 contiene treinta y siete]. Fuera de los artículos ya divulgados en otras compilaciones, contiene:

Las mayúsculas de Antonio Cisneros. [Sobre la poesía del autor. Data de 1986].

Caballero Bonald en la médula de lo real. [Sobre *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (poesía, 1981). Data de 1981].

Marguerite Duras o la pasión a distancia. [Repaso de la obra narrativa de la autora. Data de 1984].

La realidad y la palabra

Madrid, Destino, 1990. Fuera de los textos ya divulgados en otras compilaciones, contiene:

La realidad de la palabra. [Data de 1990].

Los propietarios de la libertad. [Data de 1987].

La soledad comunicante. [Data de 1987].

Rasgos y riesgos de la actual poesía latinoamericana. [Data de 1989].

El Olimpo de las antologías. [Sobre algunas antologías poéticas recientes publicadas en España e Hispanoamérica. Data de 1987].

Los espacios en la novela brasileña. [Data de 1989].

Paisaje y lenguaje de la novela. [Data de 1989].

Cortázar *by night*. [Sobre *Salvo el crepúsculo*, último libro armado por Cortázar antes de su muerte. Data de 1988].

Gelman hace delirar a las palabras. [Versión ampliada de un artículo originalmente incluido en Crítica cómplice. Este texto último data de 1990].

Manuel Puig: de la parodia a la comprensión. [Data de 1980].

La poesía abierta de José Emilio Pacheco. [Repaso de la obra del autor. Data de 1990].

Circe Maia o la limpia mirada al desamparo. [Sobre la obra poética de la autora publicada hasta 1990, fecha de redacción del texto].

45 años de ensayos críticos

Montevideo, Cal y Canto, 1993. (Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca). Fuera de los textos ya divulgados en libro, contiene:

El vino nuevo, los odres viejos y una curiosa tendencia del escritor novato. [Originalmente en *La Mañana,* Montevideo, 5 de abril de 1964].

Doctor Faustus, de Thomas Mann. [Originalmente en *Número*, Montevideo, 1950].

La Colmena, de Camilo José Cela. [Originalmente en *Número*, Montevideo, 1951].

El sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares. [Originalmente en *Número*, Montevideo, 1955].

La sabiduría narrativa de William Styron. [Sobre *Sophie* (novela, 1979). Escrito para la Agencia Inter Press, de Roma, en 1982].

Poetas de cercanías

Montevideo, Cal y Canto, 1994. Fuera de los textos ya divulgados en otras compilaciones contiene:

Baldomero Fernández Moreno o el rescate de la claridad. [Data de 1986. Con alguna modificación, bajo el título "Centenario de Fernández Moreno", incluido en *La realidad y la palabra,* 1990 y en *El ejercicio del criterio*, 1995].

Gonzalo Rojas y la palabra placer. [Repaso de la obra del poeta chileno. Data de 1991].

El gaviero Álvaro Mutis. [Repaso de la obra del autor colombiano. Data de 1991].

Los poetas ante la poesía. [Data de 1991].

El ejercicio del criterio

Madrid, Alfaguara, 1995. [Originalmente publicado con ese título en 1981]. Fuera de los textos ya divulgados en otras compilaciones, contiene:

Subdesarrollo y letras de osadía. [Data de 1968].

Acción y creación literaria. [Data de 1981].

La cultura, ese blanco móvil. [Data de 1982].

Los intelectuales y la embriaguez del pesimismo. [Data de 1986].

Convalecencia del compromiso. [Originalmente ponencia leída en Mollina, Málaga, en Congreso sobre Literatura y Compromiso. Data de 1993].

Claribel Alegría, huésped de su tiempo. [Repaso de la obra de la escritora salvadoreña. Data de 1981].

Rubén Bareiro y su doble exilio. [Sobre la obra narrativa de Rubén Bareiro Saguier. Data de 1990].

Daniel Moyano, el contador de cuentos. [Repaso de la obra del escritor fallecido en Madrid. Datado en 1992].

Roque Dalton, cada día más indócil. [Versión ampliada de un artículo publicado con el título "El humor poético de Roque Dalton" en *Crítica cómplice*. El texto final data de 1994].

Pedro Shimose, de Vallejo a Maquiavelo. [Revisión de la obra del escritor boliviano. Data de 1991].

Nancy Morejón, conciencia memoriosa. [Sobre la obra poética de la autora. Data de 1991].

La obra de Mario Benedetti (1920-2009) no reconoce las fronteras de los géneros de la escritura. Poeta desde su primera juventud hasta los últimos momentos de su vida, cuentista (célebre desde 1959 con la publicación de *Montevideanos*), autor de varias novelas decisivas en la segunda mitad del siglo XX (desde *La tregua* hasta *Andamios*), periodista y ensayista sobre temas culturales, literarios, artísticos, políticos y hasta deportivos. Miles de páginas hablan de una devoción, una entrega y un profesionalismo radicales.

En este plan de obras, dirigido por Pablo Rocca, producto de una cuidadosa investigación llevada a cabo por un equipo universitario radicado en la Sección de Archivo y Documentación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar, se exhuman cientos de notas que Benedetti escribió desde 1948 hasta mediados de la década del sesenta, sobre literatura, teatro, cine y artes escénicas. Ninguno de estos trabajos fue recuperado por el autor en los diferentes títulos que publicó a lo largo de su vida.

ISBN: 978-9974-0-1113-7