

MONTEVIDEO JUNIO 10 1966 AÑO XXVII
N.º 13077 EDICIÓN DE 32 PÁGS.
PRECIO DEL EJEMPLAR EN URUGUAY \$ 6.00
EN ARGENTINA \$ 50.00 M/A

EDITORIAL

Las viejas y las nuevas Escrituras

MARCHA

**ADHEMAR:
LA
MAQUINA
Y EL
INVENTOR**



CARLOS NUÑEZ DESDE SANTO DOMINGO

**REPORTAJES EXCLUSIVOS
A BALAGUER Y BOSCH**

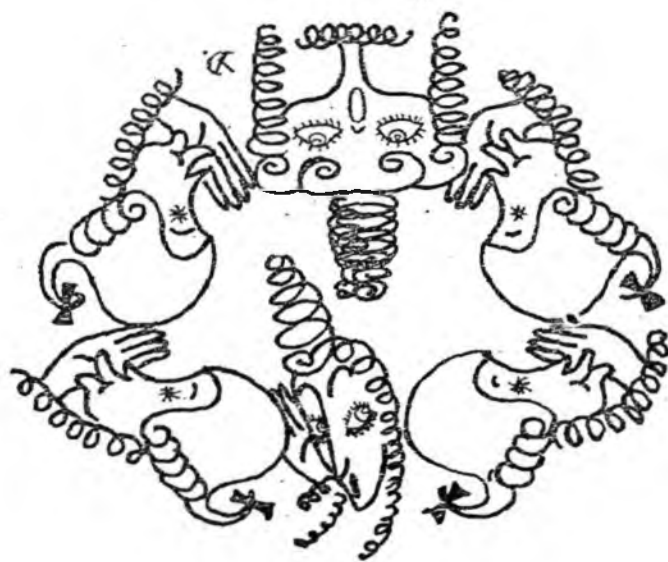
Acto de amor

CUANDO los argentinos reían con Laferrère, nosotros llorábamos con Sánchez; cuando se largaban al sainete nosotros cultivábamos el drama de Herrero, y cuando Discépolo escribía sus grotescos nosotros disfrutábamos de los dolores de José Pedro Bellán. Se podrá competir en calidades, pero reconociendo que lo que se dice alegres, verdaderamente alegres, nunca hemos sido. De ahí que puesta a montar un espectáculo teatral humorístico, la muchachada de Club de Teatro recurre al cuento, a la estampa periodística, a las crónicas, y sólo encuentra un texto teatral (ingenioso, de Rosencof) para su serie.

Si esto afecta su tarea obligando a un director ágil y nervioso a multiplicar los efectos de adaptación (acertando en La piedra rota y fracasando en La baja por el sistema narrativo, para trasladar a escena el texto) también nos permite reencontrarnos con algunos grandes del humorismo, algunos de ellos muy queridos, cuyas voces volvemos a oír como si estuvieran presentes, y esto es alegría y emoción suficiente. Es el caso de Peloduro quien, desde el telón de fondo, preside la ceremonia y en cuyo honor está concebido el espectáculo. Tanto el Comentario internacional de La Porota, admirablemente dicho por Dahn Sfeir, como el del Pulga sobre Evolución social del mundo civilizado, nos devuelve la gracia cautelosa de Suárez, su natural delicadeza, el civilismo de su humor campechano. Junto a él es nuestro Julio César Puppo (El Hachero) el de estilo más cercano: Domingo sin fútbol y La reconciliación, que son textos evidentemente no teatrales, autorizan el disfrute de un estilo maduro, reposado, de inferior sensibilidad y de cabal sabiduría.

El equipo es el mismo que sorprendiera con la versión del Hamlet del barrio judío, donde se distinguió por el fervor, el entusiasmo juvenil y la destreza que compensaban muy notorias insuficiencias histrionicas. Estas últimas vuelven a dejarse ver aquí y, como el material literario es muy desparramado, a veces se ven por demás: el Romance del senador de Benedetti justifica el fusilamiento general, del que para abajo, incluyendo la Norma, la Nely y la Orela. En cambio, cuando se cuenta con un comediante de la talla de Sobrino —que es un actor ya hecho— se consigue el efecto descacharrante de Niñoquepiensa de Benedetti, que él sólo justifica los 25 pesos de la platea. En el término medio es el director (Jorge Sclavo) quien gana la batalla y se levanta con la simpatía del público. Primero por el impulso jocundo y sostenido de su concepción y tarea; segundo por algunos hallazgos personales (como el Estriptis) que tienen autoría teatral evidente; tercero por el bochinchero, murguístico y vulgar empuje con que insufla esa ansia de alegría colectiva, de búsqueda de plenitud como aquella de nuestras adolescencias carnavalescas, donde está lo más acendrado y ocultamente hermoso de esta empresa. Sclavo tuvo para ese proyecto buenos colaboradores y trató que fueran legión: los decorados de Tikas sobre papel diario pintado, las intervenciones de Bonavita, los arreglos de murgas de Almada, el bandoneón de Ariel Martínez, la viola de Nell Silva, y muchos más. Un equipo de primera fila que comparte este espíritu comunitario, enamorado de nuestra realidad, crítico sempiterno de ella, jugando el humorismo para cubrir ambas inclinaciones (a querer y a atacar) y cuya intervención hace que este Acto de humor, más allá de sus ocasionales debilidades juveniles, deba verse.

MERCUCIO



ESTILO, ANGEL Y VERDAD

EN Boston 1874, con menos de un siglo de perspectiva y una misma tradición detrás, Henry James caracterizaba —un poco ambiguamente— a La escuela del escándalo como “una reliquia histórica, un monumento etnológico”. En Montevideo 1966, cien años más tarde e insertos en un ámbito social, moral y cultural esencialmente distinto, me pregunto qué nos toca decir a nosotros. O sea, más concretamente, en qué medida la pieza vale para el espectador medio hoy, aquí.

Ese espectador, integrante de una saludable mayoría que no lee críticas ni notas previas, no tiene por qué saber de la importancia cardinal de la pieza en la historia del teatro inglés, del hecho que ella haya representado en 1777 la solitaria culminación de una trayectoria cómica iniciada por los isabelinos y continuada durante la Restauración por Congreve, Wycherley y Farquhar, tradición que se interrumpiría luego por más de un siglo y sería retomada a fines del XIX por Wilde y más tarde por Shaw.

Tampoco puede importarle, más allá del dato curioso, que antes que dramaturgo, el autor Richard Brinsley Sheridan fuera una figura de primera fila en el panorama político de su tiempo, Secretario de Estado y Consejero privado del Rey, ni, en otro plano, que La Escuela posea, estilísticamente, el mérito de haber conjugado las dos corrientes literarias en pugna: la sentimental, moralizante, representada por Pamela de Richardson y la picaresca que ejemplifica Tom Jones de Fielding.

¿Qué hay entonces en La escuela del escándalo para ese espectador? No por cierto el documento de un avatar histórico singularmente convulso que presenció en lo nacional la insurrección de Irlanda, la creación del Reino Unido y la instauración del Imperio de la India, y en lo internacional nada menos que la Revolución Francesa y la independencia de los Estados Unidos. Pero sí, en cambio, el testimonio agudo y jocoso de la Inglaterra de Jorge III (que fue también la de Garrick y el Hermoso Brummel), el certero diagnóstico de las flaquezas y los vicios de una clase (la alta burguesía) que vivía sus últimos años de

esplendor licencioso antes de arrojarse en una hipócrita actitud moralizante que acabaría en el puritanismo victoriano.

Y sobre todo, en el plano estrictamente teatral, hay en ella un mecanismo de comedia de enredos superlativamente eficaz, que delata una fructífera asimilación de los modelos franceses (Molière, Marivaux, Beaumarchais) y una prodigiosa facilidad de inventiva situacional y de sutileza para la caracterización y el apunte satírico. A propósito de la famosa versión de John Gielgud, un crítico inglés comparó con razón La escuela del escándalo con un clavecín, explicando que, como el instrumento, la pieza tiene “más brillantez superficial que fuerza interior, más elegancia de estilo que profundidad de sustancia; aporreado por la pesada mano del realismo, rechina y enmudece, tocado con exquisita artificiosidad, deleita los sentidos”.

La conjunción de varios nombres talentosos presta a la versión de la Comedia Nacional una buena dosis de esa artificiosidad. La primera mención debe insoslayablemente ir para Arturo Despouey, que en una traducción de innumerables dificultades e inusual calidad, vierte a un castellano rico y elegante, accesible al espectador moderno y a la vez fiel a los giros arcaicos, las galanuras estilísticas de Sheridan, tarea a la cual sólo al quien que fuera también un dramaturgo podía optar. Parangonables a ella porque, como ella, suponen una labor de recreación total, resultan la de Domingo Cavallero en un vestuario que inspirado en las pinturas de Reynolds y los grabados de Hogarth sabe no sólo ser deslumbrante sino también ingenioso, y la de Hugo Mazza en una escenografía algo desprolija de realización pero tocada de ocasionales hallazgos (el plafond como de jaula, etc.)

SI aceptamos que el estilo es “una suerte de verdad sobre la gente y el tiempo en que esa gente vive”, debemos concluir que en la medida en que un elenco de esta época y estas latitudes puede acceder a ella, y en la medida, también, en que a través de un cierto tipo de pintura, literatura o cine, podemos nosotros individualizarlo, la versión de la Comedia posee estilo.

Quienes, por distintos caminos, más seguramente arriban a la verdad son Preve, Guarnero y Medina. El primero lo hace con una vibración emotiva muy bien dosificada que rescata a Teazle, harno y desvalido, de una larga tradición de cornudos apaleados y lo convierte en la única criatura enteramente creíble de la pieza. En sus escenas domésticas con Medina está lo mejor de esta versión. Guarnero por su parte ataca su clásico oncle de comédie por el lado de un humor burlesco que le viene desde el vestuario y readita su señorío de comediante, agregando otra creación regocijante a su galería de personajes clásicos.

En Estela Medina, el estilo se confunde con un encanto personal sin parangón en nuestra escena. Su Lady Teazle no es quizá lo bastante diferenciada de su Olivia o su Armada de Las sabibondas; quizá pudiera reprochársele también que no saque todo el partido posible a las contrastes de la famosa secuencia detrás del biombo, pero todos esos reparos quedan minimizados por un descacharrante, ostentoso despliegue de gracia y elegancia que justifica el proverbial atractivo del papel y casi, por sí solo, el montaje de este espectáculo.

Detrás de su labor, como detrás de las de Guarnero y Preve, de las de Mazza y Cavallero, de las de Omar Giordano (en desopilante viñeta de judío prestamista) y Enrique Martínez Pazos, se nota inconfundible, a cada paso, el sello de una dirección que exige pero no anula los talentos individuales; que enriquece y da unidad al juego, y que confirma en Eduardo Schinca a un creador mayor de nuestro teatro.

GERARDO FERNÁNDEZ

JUBILOSA, chispeante de gracia, humor e ingenio felicísimos por sus cuatro costados: el libro y música originales de María Elena Walsh, la dirección brillante de Sergio Otermin, la bienaventurada inventiva de Marta Grompone, y la interpretación del elenco, en el que descuella Olga Bergolo, múltiple y radiante.

Ni fábula, ni desarrollo racional, ni moraleja. Estamos, por obra de un poeta, en el verdadero mundo de los niños, en amor y respeto de su ley natural: la realidad fantástica de sus juegos o sus dibujos. Y esa afiliación sagaz a sus peculiares modos y móviles imaginativos es vía segura de su participación gozosa en el espectáculo, a la vez que revelación fecunda de la magia teatral. En puro acto ejecutivo, el juego, la fantasía, por sí y ante sí decretan la existencia de personajes y situaciones; con los recursos más desafiados, MEW hilvana apenas una urdimbre para ubicar sus ocho deliciosas canciones, puntos de apoyo de la obra, ya populares entre los niños, que cantan los actores. (Con acompañamiento de nuestros Black sheep.) Su humor dislocado tiene savia jugosa, vitalidad y euforia para recrearse en la rima delirante, el ripio jocundo, la desenfadada aproximación sonora, el palabrerío significativo.

Bambuco es anterior a Canciones para mirar. Es evidente ahora que éste fue el ensayo de ejercicio, y en Canciones ajustó la trama del género, integró los músicos a la obra (¿o fue ésta una feliz invención más de Pepe Estruch?) y tejió mejor. Pero no cabe duda que, desde la partida, entró en juego con toda soltura.

Así Otermin, con pareja espiritualidad, pauta, acentúa visualmente el sabroso logismo, con dinámica firme. Con ritmo continuo, que apenas languidece en el final encuentro de la na-



FANTASIA A TODO VUELO

ranja, tiene escenas urdidas con tal agilidad, con tal gracia de recursos en el diagramado, que son como deliciosos balletcitos: la de té —¡con metequetes!—, la del gato que pesca, la del río y el lavado de ropa recortada de diarios. Es preciosa la estampa de la canción de París. Toda la puesta es una sucesión vivacísima —que contagia sus travesuras hasta a los focos seguidores— de trovate y gags en con-

unción indiscernible con esa otra gracia en acción, iluminada y luminosa, de Marta Grompone.

Fiel a su estilo, renueva sus hallazgos, siempre sorprendentes. Imposible sería enumerar la suma: en el color, vivo y brillante (el único que no me va, el rosa del traje de Adela), en el diseño y la realización del vestuario y la escenografía, en el certero albedío de su taumaturgia que ennoblece

toda materia que maneja y la anima, de sonrisas angélicas. Porque si Doña Disparate y Bambuco suponen dos atuendos, “todos los demás”, que en veloz transformismo encarnan Bergolo y Bergeret, son una muchedumbre de implementos diversos, sintéticos y definitivos. Son notables los tonados, el de Olga-río y el traje entero, el sombrero de Manuelita! Es increíble la barba del tortugo que crece a ojos vistas. Y en la escenografía: el tranvía con su trolley-escoba florido, el árbol que camina, con corazón visible, el farol de París coronado de gorros, y los cuadros del Louvre.

Este tipo de obra exige un trabajo muy especial de los actores. Y los cuatro lo cumplen con brio, con divertimento comunicativo. En Adela Giejer, en su logro jocundo, hay una tónica —y canta lindo— que no se amalgama por entero con la de los otros. Jones, que hizo escuela en Burla por burla, da bien esa ingenuidad lúbrica ya de su Bambuco obsesionado por su peregrina visita. Bergeret, muy ágil, dúcil y eficiente en sus mutaciones. Y Olga Bergolo, alma y eje del elenco, es una delicia. Ya bien se sabían sus dones escénicos, que, desde Canciones, son tan notorios como sus muy singulares de bailarina. Tiene un encanto tal, que con un parpadeo, una sonrisa, se roba la platea. De mono en bicicleta a Mona Lisa, pasando por su increíble tortuga Manuelita y el despliegue del gato que pesca, prolifera sus encarnaciones con suerte pareja.

Más aun que los niños, deleitados por ese mundo de riente fantasía que es suyo, somos los adultos quienes mejor disfrutamos y apreciamos tal suma de ingenios. Para este sector, el espectáculo es recomendable también como terapéutica: es reconfortante, distensor, vitamínifero.

ISABEL GILBERT