

Las esperanzas más fundadas. **"EL FIN DEL RIO"** (Continental, miércoles 24) descansaban sobre Michael Powell y Emeric Pressburger, sus productores, que en "Escalera al cielo" y "Narciso negro" habían llegado a culminar recientemente su capacidad de cinematografistas plásticos, más preocupados de la belleza de su lenguaje y de sus imágenes que de la verdad y convicción de sus asuntos. En algún fragmento del film esa capacidad surge a pesar del blanco y negro, porque en esta turbia historia desarrollada a los bordes del Amazonas suele haber selvas y ríos que fotografian, y alguna culminación dramática se obtiene con abundancia de primeros planos y con una noción de continuidad que no abunda en los films de aventuras. Diversos primores fotográficos proceden de una procesión religiosa en el pueblo de Belém, y las fiestas populares, las canciones y, en general, el método narrativo, revelan la presencia de realizadores que saben manejar sus cámaras y micrófonos, y que saben obtener el sabor y la convicción de un ambiente. Pero el asunto novelesco no da para mucho, y desde las primeras escenas se sabe que la historia de Sabu, comenzada como indio salvaje y terminada por una deliberada y tranquila fuga de la civilización, abundará en violencias, humillaciones, amores y desgracias que probablemente el espectador no comparte. En alguno de esos incidentes el film se pone muy peculiar, y al ilustrar las relaciones entre el protagonista y el capitán del barco en el que trabaja, justifica que este patrón se constituya en misterioso depositario de los sueldos de aquél, acreditados en una libreta de ahorros del Bank of London & South America Limited. Esta arbitraria defensa de los excesos patronales; a la que el film no ofrece mayor causa, se agrava con la pintura de un sindicato, al que trata como a una organización delictuosa, por cuya destrucción debe abogarse. Como el film no ofrece mayor justificación de sus reaccionarias opiniones, el incidente se constituye en el punto más absurdo de la trama, donde por todo otro concepto se trata a un mundo malvado empeñado en destruir a Sabu. Las desventajas del asunto no aparecen suficientemente compensadas por la soltura de la narración cinematográfica.

En **"LA AMANTE FINGIDA"** (Grand Splendid, martes 23) Danielle Darrieux es una bella acróbata de circo cuya existencia se ve complicada en una intriga pueblerina, debiendo pasar, ante los ojos públicos, por la amante de un industrial (muy apuesto pero más bien tonto), para no perturbar la tranquilidad de otro matrimonio. Como era inevitable, los dos romances se arreglan en forma, después de destruir las intrigas de un malvado, de arreglar la situación económica del circo, y de perfeccionar la amistad y colaboración entre los habitantes del pueblo. Si la floja comedia resultante sólo fuera un pretexto para la pintura de un ambiente pueblerino o para la exhibición de la gracia y soltura que Danielle Darrieux nos comenzó a exhibir desde 1936, el film sería entretenido y placentero. Pero M. André Cayatte, su libretista y director, se ha tomado en serio el argumento, no le pierde pisada, y limita considerablemente a una sola escena la exhibición de la mejor Danielle, la que, por otra parte, no es tan satisfactoria hoy como lo era antes de los años de su ausencia. Las consecuencias tienden a ser aburridas, y no se eliminan con las dos carcajadas que se supo obtener.

Es muy difícil aguantar enteramente la exhibición de **"FRUTOS DE ODIOS"** (Radio City, jueves 18) donde se demuestra una vez más el peor estilo del cine inglés, que junto a obras notables reincide, con aparente e inexplicable placer, en el folletín por entregas. Las maldiciones entre dos familias, cuatro o cinco muertes, las relaciones entre patronos y obreros de una mina, los amores indecisos, los odios innecesarios, alcanzan ya a dos generaciones cuando resolvimos que nuestra paciencia había terminado con nuestro deber. Estamos muy seguros de que tres o cuatro generaciones más no habrían mejorado el bajo promedio de calidad en que hasta entonces estuvimos sumergidos y, por otra parte, no podemos esperar tres o cuatro generaciones en una butaca. Sólo Margaret Lockwood es capaz de aguantar estas cosas con estoicismo, pero a ellas le pagan fortunas por hacerlo. Que los muertos entierren a sus muertos.

En **"CITA EN LAS ESTRELLAS"** (Grand Palace, miércoles 24) los argumentistas Verbitsky y Villalba Welsh acreditan con mayor justicia las credenciales de originalidad que les valiera, discutiblemente, "El retrato" (Mirtha Legrand, Juan C. Thorry). El antecedente es, además, muy sintomático. Allí era el espíritu de un muerto (y su apetecible anatomía) quien terciaba en los conflictos sentimentales de los vivos para encauzarlos en determinado sentido, con mejor disposición para explotar los disturbios que en la tierra pueden llegar a ocasionar los emisarios celestiales, que para reparar desavenencias conyugales. En "Cita en las estrellas" los disturbios tienen lugar en el paraíso y los ocasionan los muertos que al expirar no supieron aligerarse de sus preocupaciones amorosas terrenales y las llevan consigo al cielo, convirtiéndolo en una agitada cursal de la tierra. Con este punto de partida, las variaciones que se ofrecían a la imaginación de los argumentistas eran inagotables y ellos no desdénaron la ocasión, reintegrando a la tierra a quien sólo llegó a las alturas en calidad de moribunda y desahuciada, pero dándole tiempo para casarse allí, celestialmente, con el mejor amigo de su esposo, que fue novio de su niñez y llevando después al paraíso precisamente al esposo terrenal de la moribunda para hacerlo disputar agriamente con su mejor amigo sobre la legitimidad de los derechos de ambos sobre la misma mujer. El ovillo de las complicaciones, como puede suponerse, se echa a rodar para crecer con los malentendidos y con su respectiva aclaración. La flaqueza de "Cita en las estrellas" consiste, justamente, en ignorar el mejor camino de la farsa y en distraerse atando y desatando cabos. Sin embargo, el humorismo (nunca demasiado ingenioso) y la sátira (nunca demasiado aguda) están bordeando continuamente la acción, vitalizándola, y hasta permitiéndole a la película tutearse con la fantasía: un mundo que para el cine argentino, tal vez consciente de sus limitaciones, permanecía vedado. El director Carlos Schlieper y muy especialmente el escenógrafo Juan J. Renard contribuyen con el libreto de E. Verbitsky y Villalba Welsh a respaldar esta saludable experiencia del cine argentino. María Duval y Juan Carlos Thorry no se enteran de qué se trata y quedan al margen.

Algún significativo "affiche" para la publicidad de **"EL NOVENO NO DESEAR"** (Luxor, miércoles 24) mostrando la belleza morbida de la actriz Elfr Parvo, muy similar a la de la francesa Ginette Leclerc, insistió en sugerir una condición

DENIS MOLINA

Ulises es sólo cifra o metáfora del ausente cuyo regreso espera alguna mujer. No hay vinculaciones homéricas ni se intenta explotar el prestigio de ese nombre. La fábula de Denis no decreta un tiempo o un espacio histórico. Se ubica en un imaginario país y acontece en el instante mismo de cada representación.

El primer acto presenta a Tana que espera, contra toda esperanza, el regreso de Ulises, sin poder convencerse de su desaparición. Mantiene vivo frente a sus amigas, Brusila y Angélica, el recuerdo de Ulises y ha creado en torno a su ausencia y con la complicidad amical, el mito poético incesantemente renovado del regreso. (Una frase de Ulises ha servido para provocar la cristalización poética: *Tana, amor mío, verdad que la muerte es demasiado pequeña para nuestros corazones inmensos?*).

Ulises ya ha regresado cuando se levanta

Este seco resumen permitirá, quizá, comprender la concepción esencialmente poética del tema. Denis ha planteado un conflicto, de raíz pirandelliana, en que la realidad y el sueño se oponen hasta la total aniquilación, enfrentándose como los agonistas del drama. El autor ha partido, no de una reminiscencia literaria, sino de una experiencia personal. (Se necesita ver muerto al ser querido para creer en su muerte, ha dicho Denis en un reportaje). Y ha concebido una clara trama para manifestar ese conflicto. Pero, ¿ha logrado una obra total? ¿Ha coronado su propósito?

Desde un punto de vista panorámico, quizá sea el primer acto el de más eficacia poética. El autor consigue plantear allí la obsesión de Tana, consigue crear un clima de tensa expectación, fuera del tiempo normal: un aire clausurado. Allí es posible afirmar (como hace Tana) que cuando *yo digo manzano, nube, río, bajo el agua un árbol mueve sus*

equivoca, de película "rezista", que el film italiano no posee, aunque su historia sea la de una prostituta y aunque el cine italiano pudiera parecer más libre de prejuicios que ningún otro para afrontar el tema. Pero no hay tal. Todo lo que se atreve a mostrar el director Roberto Rossellini ("Roma, ciudad abierta", "Alemania hora cero", "Amor") es un par de bellas muchachas tendidas en una cama, semidesnudas para neutralizar el calor y, con menos inocencia, a una de ellas sorprendida en el baño por alguien que no le oculta sus deseos. Más allá de estas audacias inofensivas y de alguna otra que se hace explícita en el diálogo, lo que importa es el tema de "El noveno no desear". Y éste no escapa a los convencionalismos y a las omisiones que lo han enfermado de muerte en el cine mejicano y que lo invalidan como documento humano o social. Para empezar, más que la de una prostituta ésta es la historia de quien quiere dejar de serlo y empeña en ello todos sus impulsos de regeneración. Pero aquí el tema se pasa al partido del radioteatro, porque la chica encontrará en su casa no sólo el prejuicio receloso de su familia sino, además, el amor ilícito de su cuñado y los avances libidinosos de un ex-amigo que también reclama ciertas prerrogativas, como precio de su silencio ante el novio próximo a llegar. A esta altura el problema humano y social se ha abaratado notablemente y el cine italiano se muestra capaz de emular al peor cine mejicano. Sólo queda en pie el vigor y la sobriedad expositiva del director Rossellini rescatando para la película un relativo interés dramático, que el tema decididamente no posee.

I

no ha pretendido actualizar la leyenda de Ulises. En realidad, este Ulises es sólo cifra o metáfora del ausente cuyo regreso espera alguna mujer. No hay vinculaciones homéricas ni se intenta explotar el prestigio de ese nombre. La fábula de Denis no decreta un tiempo o un espacio histórico. Se ubica en un imaginario país y acontece en el instante mismo de cada representación.

El tercer acto precipita la tragedia. Unas frases de Brusila, equivocadamente interpretadas por Ulises le hacen sospechar que Tana ama a otro hombre. (Ella ama, en realidad, a otro Ulises). Desesperado, la castiga, huyendo luego tras su propia sombra. Cuando regresa ha comprendido que Tana no puede amarlo, que sólo ama al Ulises de su memoria. Muere y su muerte libera a Tana del hechizo, la devuelve a la trágica realidad de un mundo sin Ulises.

En los otros actos la confrontación y el combate entre los mundos que representan Tana y Ulises no aparece lograda con tanta limpieza. Y ello se debe principalmente a que el personaje de Ulises está dibujado sin la imprescindible nitidez. Algunas palabras, algunas actitudes, contribuyen a desvirtuar su verdadero perfil, a tal punto que se puede afirmar, sin hipérbole, que estilísticamente el personaje no logra definirse. Frente a Tana, monótona en su obsesión, intacta en su hermético universo, Ulises oscila entre la fuerte prosa de la realidad y una poesía mágica que le es ajena y en la que, a veces, se adelanta sin esfuerzo. Ya en su primera escena, es capaz Ulises de convocar estas imágenes para apaciguar a Tana: *Ganas me vienen de ser la lluvia, el árbol que miras, los relámpagos que te iluminan, pero como tú, tengo miedo de moverme y despertar, y entonces hallarme en otro lugar que no sea éste...* Y este mismo Ulises, tan verboso aquí, es incapaz luego de hallar la palabra que pueda romper el hechizo en que está aprisionada Tana; este Ulises tan sutil es impotente más tarde para comprender cuál es el otro que ama Tana. Y es preciso que se desencadene el conflicto para que este lúcido Ulises de la primera escena comprenda que debe morir para rescatar a Tana de su sueño a costa de su propia sangre. La imprecisión del personaje afecta a la economía de la pieza, desequilibraría el conflicto sin enriquecerlo de ambigüedad; lo puebla de sombras.

En esta página se dijo (noviembre 12) que el cine francés aún nos debía el film "Goupi Mains Rouges", pero el hecho real es que lo estrenó el Liberty en 1947 bajo el título "Nosotros los Goupi". Y se dijo, también, (noviembre 19) que la cantante Hona Massey había actuado en "El gran vals" (1939) pero eso no es cierto y responde a una confusión con otra soprano, también rubia y europea, que se llamaba Miliza Korjus. También somos seres humanos.

DOS ERRORES

En esta página se dijo (noviembre 12) que el cine francés aún nos debía el film "Goupi Mains Rouges", pero el hecho real es que lo estrenó el Liberty en 1947 bajo el título "Nosotros los Goupi". Y se dijo, también, (noviembre 19) que la cantante Hona Massey había actuado en "El gran vals" (1939) pero eso no es cierto y responde a una confusión con otra soprano, también rubia y europea, que se llamaba Miliza Korjus. También somos seres humanos.

II

Carlos Denis Molina no se propuso crear apenas un poema dramático sino una pieza teatral viable. Y el estreno del sábado 20 de noviembre sirvió (imperfectamente) para probar la vigencia dramática de la obra. Es evidente que Denis no se limitó a poner en escena algunos personajes que recitan un diálogo. Supo utilizar el lenguaje dramático para traducir una concepción poética. Así, la obsesión de Tana no fue comunicada en soliloquio sino que fue vivida en el juego con que inventa frente a sus amigas el mito de Ulises. Así, la luz de eclipse con que se cierra el primer acto permite distinguir nitidamente los dos mundos conflictuales: el exterior y el de Tana. En uno el eclipse es sólo un fenómeno que provoca la curiosidad o el temor de los hombres; en el otro, en el de Tana, el mismo eclipse es cifra del anhelado regreso de Ulises. (Esta escena encierra, también, una sutil paradoja, ya que Ulises no vendrá para confirmar el mundo de Tana sino para destruirlo, decretando la cruda realidad en la que el eclipse es un mero fenómeno). Así, también, el segundo acto no muestra la llegada de Ulises sino que se abre en el corazón mismo del conflicto con la lucha ya entablada entre Ulises y Tana, en un golpe dramático de seguro efecto. Así, en fin, la incomunicación entre Tana y Ulises no se expresa sólo en palabras sino que se logra objetivar en las dos voces que se cruzan sin encontrarse sobre la escena desnuda, mientras una luz cálida e indiferente baña los decorados.

Pero estos aciertos ejemplares — elegidos entre los más notorios — se hallan parcialmente desvirtuados por cierto desequilibrio en la marcha de la acción, que no consigue siempre su exacto ritmo (quizá pueda descubrirse aquí alguna intención detonante, algún propósito de conquistar, por asalto, la atención del espectador); o por la drástica concisión con que Denis superpone en un solo instante dispares motivos dramáticos, tantos y tan fugaces que en algún momento el auditorio apenas puede advertirlos y sufre la paradójica impresión de que no hay conflicto; o por cierta redundancia con que la palabra insiste en debilitar innecesariamente la acción o le sirve de puntual comentario (esto fue muy evidente en todo el último acto). A esta rápida enumeración cabe agregar la propia ilustración poética del lenguaje que muchas veces ataca en su raíz la misma concepción teatral de la pieza.

las Letras Inglesas

Gran Temporada de Teatro Independiente

(Viene de la pág. anterior)

secuente con el espíritu del género, no disimula ninguna zona oculta de la personalidad de su héroe, ningún rasgo gravoso. Así menciona sus "more frequent and ominous displays of morbid inversion" (p. 159) que explicarían las apasionadas amistades por Lord Clare y Nicolo Giraud.

Vulliamy se evade de las limitaciones del método biográfico en cuanto piensa que la persona no es un puro fluir, un devenir, un suceder; en cuanto supone que existen "constantes" que enmarcan ese fluir, le dan coherencia, lo hacen significativo. Complementan así el relato de la vida, un leal e inquisitivo estudio de las relaciones con Augusta Leigh y del sostenido incesto —en el que termina por abstenerse de toda conclusión definitiva—; dos capítulos sobre "El Amor Byroniano" y sobre "La Amistad byroniana", un "Esquema del Byronismo" como postura socializada, como amaneramiento difundido, y un utilísimo recuento de "Retratos Contemporáneos", en los que Byron se nos da con una luz más antigua, viva, contradictoria.

En los varios ensayos de "The novel and our time" emprende AXEL COMFORT (Phoenix — 1948) una sociología anarquista de la novela en nuestro tiempo. De acuerdo a su filiación ideológica, con la que repite —entre otros jóvenes escritores ingleses— los ejemplos de Read y de Auden, cree que "al principal valor ético es un sentido de biológica responsabilidad humana contra la muerte y contra el Poder, sustento de lo que él denomina "anarco-humanismo".

A fuer de anarquista piensa Comfort que el individualismo en arte ha significado "la pérdida de una humana concepción del trabajo creador". En una sociedad "asocial" y urbana, la novela sólo puede expresar sadismo y frustración, si el escritor no se evade mentidamente de su mundo y es fiel a la creencia de Comfort de que "la actitud de un escritor hacia la humanidad y la historia es, crecientemente, su más importante cualidad artística". El autor estudia con frecuente agudeza las condiciones de la novela en una sociedad "totalmente fragmentada" y —reiterando un grito de alarma lanzado hace rato— entiende que "la novela es inconciliable con la coerción, y en una tiranía militar o financiera se extinguirá. Las fuerzas ambientales que la han producido están en su ocaso, no en su principio".

De los varios capítulos del pequeño libro, "El Concepto de la Responsabilidad" refirma una tesis noble, pero sabida: "Violencia, Sadismo y Miss Blandish", ya conocido entre nosotros por la transcripción del N° 4 de "Realidad", estudia, con menos fortuna que George Orwell, las implicaciones sociales de la pornográfica crueldad de John Hadley Chase: "La mecánica de la clientela" ("The mechanics of patronage") es un atisbo discutible, útil, revelador, de las condiciones económicas del oficio de escritor en Inglaterra y Estados Unidos.

HOLBROOK JACKSON reúne bajo el lema de "Dreamers of dreams" ("Soñadores de sueños" — Faber and Faber) seis ensayos sobre escritores angloamericanos del siglo XIX: Carlyle, William Morris, Ruskin, Emerson, Thoreau y Whitman.

Justificando esta plural convocatoria, parece indiscutible que todos ellos concibieron su obra, más allá del formal logro literario, como un mensaje de vida, como una herramienta de reforma de la sociedad y del hombre. "Los héroes", "los hombres representativos", la minoría salvadora, la masa divinizada, el repudio del capitalismo y de una civilización adquisitiva, la hostilidad a la máquina, el "trascendentalismo", el regreso a las formas precapitalistas del artesanado y del gremio, la valoración de la Edad Media, el encomio de una "alegría del trabajo" y de un placer de "la obra bien hecha", el socialismo, la entrega filial a la naturaleza, el optimismo prometeico, el pesimismo reaccionario, constituyen una poderosa carga de ideales y de posturas que a lo largo y a lo hondo continúa revolviendo el suelo de nuestro tiempo. Disparando en muy diversas direcciones prueban que el siglo XIX, si no en sus vicisitudes, en sus dispendios, puede asumir una paternidad indisimulable del que vivimos.

Además, los seis escritores estudiados formaron, a través del Atlántico y de profundas diversidades de temperamento e ideas, una sociedad de espíritus con recíprocas y claras influencias, con afectos frecuentes y duraderos.

Es rico el tema acotado, pero el método de Mr. Jackson no es seguro. En lugar de ocuparse de estos "sueños", contrastarlos, fijar su trascendencia, su vitalidad, sus raíces, su poder germinal, se divierte a menudo en la consideración psicobiológica de sus personajes. (Así dedica varias páginas a comentar la presunta impotencia de Carlyle —aunque apenas destine una línea a la vida privada de Whitman, tan fundamental en su doctrina de "el amor de los camaradas"). Al no apuntar tampoco a una reflexión común: con Carlyle, especialmente, con Emerson, en menor grado, parece concebir estos "sueños" como objetivaciones y racionalizaciones de maduras deficiencias, mientras agota su entusiasmo en la exposición de las ideas de William Morris, el libro pierde unidad y blanco común y se hace un amable paseo, intrascendente, enterado, pintoresco.

Un párrafo de Mr. Jackson me permitirá señalar la ineptitud sustancial de su procedimiento psicológico y comparativo, su encanto, sus limitaciones: "El aspecto de Ruskin ha sido descrito como "arcaico" (1), una palabra infortunada, porque carece de un exacto significado. Podemos suponer que aquellos que la han utilizado para ilustrar su impresión personal, intentaban comunicar algo fuera de lo común, sin ser grande ni heroico: Ni el universitario típico, ni el típico poeta, ni el típico caballero. "Arcaico, podría así significar una separación de lo característico. Significaría también una cierta clase de digresión. Carlyle, Thoreau y Whitman se separan todos de lo regular, pero nunca se los llamó "arcaicos". Aún Whitman, con su camisa adornada con cintas, nunca ganó este epíteto, mientras los amplios sombreros de Carlyle eran "característicos" y el aspecto de trampero de Thoreau resultaba meramente "excéntrico". Los trajes de sarga azul de William Morris podían ser confundidos con los de un marino y Emerson semeja lo que es: un universitario y un caballero. ¿En qué reside "el arcaísmo" de Ruskin?"

(1) La palabra inglesa es "quaint", difícilmente traducible. El Appleton le hace significar "de curioso primor", "de exquisito arcaísmo".

CARLOS REAL DE AZUA.

Guillermo de Torre en el Ateneo

(Viene de la pág. anterior)

arte abstracto, sobre la paradoja que encierra la extrañeza y la incompreensión que hoy provoca este género, el de tradición más remota sin embargo, el más primitivo; la incongruencia de señalarlo como revolucionario cuando la verdadera innovación es el arte figurativo. "puesto que la perspectiva en una invención del Renacimiento, una genial ocurrencia de Paolo Uccello".

Rodeando la obra de Yepes, acercándose a ella, el autor de La Aventura y el Orden dijo que esa obra, "la que tenemos ante los ojos, describe una parábola. Marca un perfecto ejemplo de la curva evolutiva seguida por esa misma ondulación del espíritu a que antes me refería. Yepes comenzó por abstraer las formas pero esto de una manera directa y natural, casi diríamos selvática, haciéndolo no tanto en función o bajo la influencia de las direc-

ra, como del ejemplo y del estímulo directo sacados de su propio medio, del paisaje castellano, de las piedras con rostro de siglos, de las huellas no perdidas sino vivas dejadas por el hombre andariego. Cambió o evolucionó luego, cierto es, pero sin cambiar sustancialmente, sin renegar de sus orígenes, como hacen tantos insinceros o acomodaticios. Punto central de su avatar, línea de confluencia entre su ayer, su hoy y su posible futuro, tal vez sean las cinco figuras para un grupo monumental concebidas emergiendo de un lago o estanque, como flores escultóricas del agua, como nenúfares con tallo y planta de esbeltas, airoas mujeres".

En este rápido acercamiento, incluyó también la constancia del vigor, de la potencia expresiva que confieren tan señalado relieve a las cabezas humanas que ha creado Yepes, lo atribuyó a la capacidad de ver "hasta sus últimos repliegues de intimidad el alma de esas cabe-

zas humanas"; señaló especialmente cómo, para acentuar la expresión anímica el artista "no ha vacilado en dar luz a las pupilas, en romper con la convención arcaica de las pupilas vacías".

Con una alusión final al arte de Olimpia Torres, a su "calidad de porcelana", a su gracia, su intención, su ironía, a ese fabulizar la vida "que evita dramatizarla", que soslaya delicada, artísticamente, toda violencia, toda acritud, Guillermo de Torre puso fin a su interesante "conversación leída", necesariamente breve, porque, pronunciada momentos antes de partir y escrita a pedido, aquí, en Montevideo, sólo aspiraba "a hablar del arte de estos dos amigos en la atmósfera de esta exposición" incluyendo, además, "estímulos e incentivos para que Olimpia y Yepes asienten los pasos en esta ciudad y renuncien a cualquier nueva tentativa andariega".

C. R.

Cumpliendo el propósito de ofrecer una muestra de la actividad que realizan los teatros "amateurs" del Uruguay, la Federación de Teatros Independientes ha organizado una temporada teatral, que tendrá lugar en el Estudio Auditorio del Sodre, con el siguiente programa:

- Noviembre 28 — A las 21.45 — Teatro Universitario: "El procurador imperial", de G. Nevem.
- Diciembre 1º — A las 21.45 — "La Isla": "El regreso de Ulises", de Denis Molina.
- Diciembre 2 — A las 21.45 — El Tinglado: "Las sabihondas", de Molière.
- Diciembre 5 — A las 18.15 — Teatro Experimental: "Los habladores", de Cervantes. "Donde está marcada la cruz", de O'Neill. "Una petición de mano", de Chejov.
- Diciembre 5 — A las 21.45 — Teatro del Pueblo: "Lilión", de F. Molnar.
- Diciembre 7 — A las 18.15 — Teatro Experimental Universitario (Tacuarembó): "En familia", de F. Sánchez.
- Diciembre 7 — A las 21.45 — Tesis: "Anna Christie", de O'Neill.
- Diciembre 8 — A las 21.45 — Teatro Universitario: "Noches de ira", de A. Salacrou.
- Diciembre 9 — A las 21.45 — Tesis: "Un día de octubre", de G. Kaiser.
- Diciembre 19 — A las 21.45 — Teatro Experimental: "La renta vitalicia", de G. D'Hernilliez. "Sancho Panza en la insula Barataria", A. Casanova. "El duelo", de Chejov.

EL TEATRO POETICO DE DENIS MOLINA

(Viene de la pág. 13)

IV

Y este es, sin duda, el punto más vulnerable del Regreso de Ulises: su desequilibrio estilístico. Denis Molina ha querido ofrecer simultáneamente dos mundos opuestos: el de la poesía del sueño y el de la prosa de la vigilia. El tránsito de uno a otro, la yuxtaposición de uno y otro, no se logra sin violencia —aunque, en muchos casos, esa violencia sea deliberada y con ella busque el autor una explosión más viva, una iluminación más cruda del conflicto. El diálogo sufrió, por ello, una intolerable tensión entre lo meramente informativo y lo poético que (en algunos casos) fué apenas decorativo y reclamó una urgente poda. Denis no supo acertar siempre con la voz adecuada; rompió una línea con un prosaísmo o hinchó otra con alguna voz prestigiosa. El compromiso entre lo elevado y lo coloquial, entre el canto y la prosa llana, no encontró siempre en el autor una mano experta. (Este reproche no es tan grave si se considera que el autor ha ambicionado lo máximo: la creación de un lenguaje que sin abdicar lo poético tolere lo informativo. Antes que él, triunfaron y erraron dramaturgos tan ilustres como Giraudoux y García Lorca).

Y esta misma irregularidad estilística fomentó el enfoque erróneo en que incurrieron los intérpretes el sábado pasado. Todos recitaron o declamaron el texto en un mismo estilo elevado, sacrificando el sentido, saltando toda transición. El texto de Denis Molina ya es abundantemente poético para que se crea necesario doblarlo de énfasis, de unción superficial. Más eficaz hubiera sido decirlo sin tanta prisa, más nitidamente, con mayor sobriedad. Muchos efectos delicados, muchas audaces oposiciones, muchas deliberadas estridencias, hubieran parecido justificadas, hubieran logrado su exacta ubicación en el tiempo.

La representación de una obra tan erizada de dificultades, tan exigente, era un compromiso grave para La Isla. Y en cierto sentido puede decirse que este conjunto no alcanzó a cumplirlo totalmente. Aunque en la dirección Atahualpa del Cioppo haya demostrado una fértil inventiva en animar el texto de Denis, aunque algunos efectos técnicos resultaron particularmente felices (la iluminación, la música, por ejemplo), no puede dejarse de subrayar el error fundamental que significó no ver el tono exacto de la obra, prescindiendo de toda transitada retórica en la declamación y de toda excesiva localización en el ambiente. (La obra aspira a crear su propio clima, distinto, incomparable. La dirección insistió, en cambio, en detalles de equívoco localismo, ya en los trajes, ya en los ambientes). Frente a este error capital, parecen muy secundarios otros menudos que contribuyeron a desfigurar algunos pasajes o algunos personajes. Así, por ejemplo, el desconocido que aparece en el acto segundo no debió ser una figura de tanto volumen físico. Su entrada redujo las proporciones del escenario, achicó a los protagonistas, se derramó sobre los espectadores. Debíó ser, en cambio, un ser casi fantasmal, incorpóreo y fugaz. Así, también, la protagonista, Olga Cervo, no logró dar la medida de su intenso personaje y prefirió detallar con pasos sonámbulo el desplazamiento de Tana o con rigidez altiva su enclaustramiento interior. Y aunque Blas Braidot no incurrió en muchas de las demasías verbales o coreográficas de sus compañeras y dio su Ulises con bastante corrección esa neutralidad no alcanzó a vitalizar un personaje que el autor ya había parcialmente invalidado.

E. R. M.

LIBRERIA DE SALAMANCA	
BARTOLOME MITRE 1382	TELEFONO 9 27 49
BUDENZ, Esta es mi historia	\$ 4.00
ESCLASANS, Miguel de Unamuno	" 2.25
La XIV Biennale di Venezia, 1948	" 3.50
MANN, Los Buddenbrook (enc.)	" 4.00
MANN, La montaña mágica (enc.)	" 4.50
SACKVILLE WEST, Santa Juana de Arco	" 3.00
SERRANO PLAJA, Antonio Machado	" 1.35

Vea nuestra colección de libros sobre arte, arquitectura y música

ADQUIERA LIBROS CON UN CREDITO A SOLA FIRMA