

Una Versión de "OTELO" por Luis Arata ★

CARLOS MARTINEZ MORENO

¿UESTA decir —cuando se está frente a un esfuerzo tan desusado en la escena nacional como el de Arata por darnos una versión de "Oteló"— que la empresa ha sido, al fin de cuentas, un fracaso del que poquísimo se salva. Sin embargo, valores más importantes del teatro que el buen empeño de un actor están en juego; la fidelidad y el respeto debidos a Shakespeare, por ejemplo. Y eso mismo exige deponer las cautelas de expresión, en cuanto ellas sean al mismo tiempo eufemismos del sentido, para situar a esta denodada y estéril versión de "Oteló" en su sitio. En el sitio en que no sirve a Shakespeare, en que caprichosamente desmejora su eternidad.

Todos los reparos no pueden dirigirse a señalar la inadaptación de Arata a sus ambiciosos planes, sus infrangibles limitaciones —de físico, de condiciones escénicas, de ausencia de mejor dirección teatral— para hacer Oteló; en muchos otros órdenes, la versión ofrecida en el Artigas estaba destinada a malograrse. Sin embargo, la crónica puede proponerse empezar por lo que es en cierto modo ejemplar, con un significado de aleccionante experiencia del teatro: el caso de Arata.

ARATA. IMPOSIBLE OTELO

Arata se dispone, de tiempo en tiempo, a hacer algo por el buen teatro; recurre entonces a Pirandello, a Molière, últimamente a Shakespeare. Pero entre esas espaciadas incursiones por la literatura teatral que puede llamarse así, su carrera de comediante incluye, en mayoría abrumadora, los personajes de encargo, los enterizos engendros de la comediografía barata y pintoresca, lindante con el sainete. Entre un Pirandello y un Molière distanciados, abundan las machietas, los personajes regionales confeccionados para el actor, los buenos, torpes y simples héroes del lamentable teatro nacional, variantes sin memoria de una antojadiza y burda teoría humana, que todos los días pueden enriquecer los autores argentinos, siempre que el pedido de un primer actor sirva de incentivo a su don profesional.

A esta clase de teatro sirve, la enorme mayoría de las veces, Arata. Adapta a él sus recursos, sus posibilidades de expresión, hasta sus inflexiones de voz y su manera de estar en escena.

Y a toda esa peligrosa costumbre, a toda esa servidumbre (así sea para él desestimable) paga tributo cuando, con más diferencia en el propósito que en la labor, pasa del teatro nacional a Molière o —mucho más acusadamente— cuando se propone darnos Oteló.

Con los mismos medios escénicos, sin renovación profunda, no es posible colmar esa distancia que hay, para Arata, entre lo ordinario y lo extraordinario de su oficio de comediante. Por más que se hable del "actor proteico" o se incida en vaguedades por el estilo, si Arata no pone a contribución de su intento de dar Shakespeare más que su habitual gama de recursos, que es la que sirve (acaso con ese rendido cumplimiento que lleva a pensar en la mejor causa probable y deseada) a Darthés y Damel o a Toddado en adaptación de Escobar, la desproporción resalta desairadamente. Y eso fue lo que sucedió con Oteló.

Para empezar, Arata no sabía —con mediana suficiencia— el texto. En la tercera escena del primer acto (citamos según el original no adaptado), su desmemoria o su extrañamiento de ese texto eran visibles; tanto que, en lugar de volverse hacia el Dux y su consejo, Arata se volvía hacia el apuntador, obligándose a las pausas más forzadas para "tomar leíra".

Aparte de eso, hizo un Oteló sin gallardía, sin apostura sin nervio y pujanza verdaderos; acaso aquí intervengan las limitaciones físicas de Arata para el papel. Se planteó pesadamente en escena,

exageró desmañadamente la movilidad o la excitación cuando una vibración más asordinada pero encendida hubiera sido preferible. El mismo registro de su voz se sumó para perjudicarlo. Y ya se hizo más grave el desencuentro del actor con el personaje —con el verdadero personaje inasible tras los afanes de Arata— cuando con socorrida apelación a los medios de expresión facial (el labio colgante, los ojos desmesuradamente abiertos, la franca expresión de cándida y risible desinteligencia que tan bien cuadra generalmente a los personajes del teatro nacional) quiso narrar las trágicas desazones de Oteló. Aquí el hombre familiar y recobrado que el público celebraba, reconocía, estimulaba, no era Oteló sino el Arata de "El famoso Carballeira" o de "Los chicos crecen" o aún "concedámoslo" de "Los Muertos". La falta de espíritu de esta versión shakespeariana se entonaba con estas cómodas familiaridades, pedía el sitio de devoción para el actor en su públicos de todas las veces.

Lo cierto es que a pesar de que la adaptación lo ayudaba, multiplicando por cinco la demanda del pañuelo, por ocho alguna otra imprecación ("¡Atrás!"), por tres el dictorio en que se encontraba la coyuntura del "momento fuerte" ("¡Rufianes y ramerías!"), y a pesar de que Arata balbuceaba y tartamudeaba

deliberadamente —en busca del efecto dramático— cualquier frase que pudiera dar la idea del estupor de Oteló tras su crimen, la insuficiencia del actor para el personaje era lo único grande y respetuosamente patético en escena.

LA ADAPTACION DE OTELO

Supongamos, para no alargar petulantemente esta crónica, que las adaptaciones en general sean admisibles; supongamos que las de Shakespeare en particular sean necesarias (los ingleses se han pasado tozudamente tratando de demostrar lo contrario durante tres siglos). Con esas indulgencias de principio, que no son sentidas, digamos algunas palabras sobre esta versión de los Sres. Curotto y Blixen Ramírez, que Arata llevó a escena.

Se ha dicho, no sabemos con qué fundamento, que esta adaptación no ha recurrido al texto original; en todo caso, no lo ha respetado estrictamente. Empieza con una ofensiva aclaración (hors-texte) de que "Desdémona se desposa con Oteló". El sentido teatral de Shakespeare procura no decirlo abruptamente, sino dejar que el público fuera enterándose por la conver-

sación de Rodrigo y Yago, por el ardor con que ambos excitaban a Brabancio. Y termina antes que el original, porque suprime el parlamento de Ludovico. Oteló (Arata) tiene en escena la última palabra.

Suprime dos personajes: el Buñón y Blanca. En la escena primera del acto IV (seguimos citando según el texto original) Yago alude a Blanca, y la adaptación recoge la frase. Como el público nada ha sabido de la amante de Cassio, la alusión se pierde, resulta inexplicable.

Repite —en busca del efecto— las imprecaciones, las interjecciones, las frases decisivas. Omite doblemente la poesía shakespeariana: por suprimir algunos fragmentos en que ella se despliega y por suplirla otras veces, con un léxico surcado de prosaismos invencibles.

Más grave es que ciertos fundamentales momentos de la acción aparezcan disminuidos u obliterados: en esta versión Oteló no hiere a Yago, no se sabe bien si Yago hiere a Emilia.

Praferimos este esbozo de inventario a toda otra forma de estimación; y agreguemos que es posible que el público no hubiera apreciado especialmente lo que la adaptación desaprovecha.

LOS OTROS ACTORES Y LA DIRECCION

Las crónicas, casi sin discrepancias, han elogiado la labor de Daniel de Alvarado en el papel de Yago. Tal elogio no cabe sino muy menoscabado por los reproches. Alvarado acredita desenvoltura, facilidad de movimiento en escena. Pero acaso esas mismas condiciones conspiran contra su Yago: que es demasiado inconsistente, de una levedad sin pasión. Es un Yago de ballet, cuya perfidia quiere ser de sofisticada sutileza y resulta de transparente pantomima. No ha, en esta versión, ni por asomo, la sensualidad, la concupiscencia, la carnalidad que urden el fondo vengativo y rencoroso de Yago. Alvarado juega sin riesgo, en superficie repulida, un papel digno de mayor hon-

dura, de fuerza más oscura y anímica, del que ha preferido desentenderse.

Delfina Jauffret hace una Desdémona contenida, correcta pero por momentos inexpresiva. Es claro que, por contraste, esta inexpresividad llegó a parecer saludable. Y Blanca Tapia actúa eficazmente casi hasta el final; el último momento de su personaje en escena la abruma, haciéndola perderse.

En esto último, y en otros aspectos de la versión, se echó de menos una dirección escénica eficaz; hubo una entrada de Yago y Oteló, que sólo deben entrever con incertidumbre la retirada de Cassio, que fue hecha muy a destiempo. De detalles de esa clase padeció la representación.

LA PRESENTACION ESCENICA

El montaje de esta versión de Oteló era ponderado por los programas, bajo el dual encarecimiento de que era "perfecto y difícil".

Admitimos lo segundo, y agreguemos que el costoso despliegue material no compensó otras ausencias: la de adecuada ubicación en la época y el sitio, la de fidelidad. En este último orden, todavía dura nuestra perplejidad por un telón que, dando fondo a un diálogo de Yago y Rodrigo, decía: "Cain mata a su hermano Abel".

TEATRO FRANCES

EN el Estudio Auditorio subirá hoy a escena "Altitud 3200", obra de Julien Luchaire sobre la que nuestro público conoció algunos años atrás, una versión cinematográfica francesa. En esta oportunidad será interpretado por el Grupo de Teatro Independiente "Tespis", contándose entre las primeras figuras a Angelina Parodi, Lila Frésola, Marija Cantullo, Martha Castellanos, Elsa Vázquez, Miss May, Enrique Guarnero, Horacio Preve, Carlos Muñoz, Román Boni. La dirección estará a cargo de Pablo Bosch.

De la Sociedad Uruguaya de Autores

La Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), comunica a todos sus asociados que estando el Consejo Directivo dispuesto a realizar gestiones tendientes a la actuación de elencos locales en los teatros de verano, invita a sus socios directores de compañías ya organizadas o que se organicen al efecto y que deseen actuar en dichos teatros, a presentarse por escrito antes del 15 del corriente a la Secretaría de SUA (Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132), especificando elencos y repertorio.

La Secretaría

Exclusivo
para Damas

Colucci

CALZADOS

81474

18 de Julio 929
y 18 de Julio 1623