

Competencia de una Máquina y un Elenco

CON I DEMONI, adaptación escénica de Diego Fabbri sobre el texto de la primera de las grandes novelas de Dostoiévski, inició anteanoche su temporada de siete títulos la compañía del Teatro Stabile della Città di Genova.

Fabbri es un hombre de acreditado oficio teatral, pero no de gran talento. Su empresa de comprimir en cuatro horas de representación el mundo de Los Poseídos (o Los Endemoniados o Los Demonios) era previamente imposible. Y como era lógico, ha surgido de ella un caudaloso libreto, con y sin Dostoiévski. Admitido el sacrificio de personajes secundarios, de peripecias y de profundidad, queda una obra al mismo tiempo larga y esquemática. Los personajes aparecen lanzados, desde el comienzo, a hablar vaga o encarnizadamente de hechos, conductas y pasados que el público no conoce, y que naturalmente lo dejan distante. La simplificación paga aquí su tributo de ineptitud, casi hasta el punto del cifrado. El espectador, ajeno, asiste al final de un proceso que conoce insuficientemente, y cuyas anteriores implicaciones tan sólo se aluden o columbran en frases fugitivas. En esa comprensión a que Fabbri se vio obligado, la menor frase incidental solía dar un cabo necesario para la inteligencia de la acción. Tuvo, es cierto, la suficiente habilidad para iluminar a veces, en repentinas vislumbres, toda la carga antigua de una relación humana que las circunstancias le habían forzado a abreviar hasta la desaparición: es lo que sucede en el diálogo entre Stepan Trofimovic y Varvara Petrovna, en la cuarta escena del segundo acto (o tiempo) de la versión. Stepan es algo más que el preceptor afrancesado y pusilánime que en el resto de la obra Fabbri presenta, y su vínculo con Varvara Petrovna mucho más importante y complejo de lo que allí se dice. Fabbri —que lo sabía— aprovecha diez minutos de diálogo para remover la historia subyacente que liga a esos dos seres; pero es preciso que la atención del público esté muy alerta, para no perderse ese y otros rapidísimos conatos de profundidad, que el discurrir de la obra desvanece luego.

Adaptar a un escritor de cosmovisión tan intensa y rica como la de Dostoiévski, era ya un compromiso formidable; pero adaptar **I Demoni**, una novela sin centro (un laberinto sin centro, para decirlo con palabras de Borges), suponía todavía un refuerzo de las dificultades. ¿Quién es, en efecto, el héroe de **I Demoni**, la criatura protagónica que —si en la novela puede diluirse— parece en cambio tan necesaria al teatro? Fabbri parece haber creído —hasta por la conformación de la pieza, encerrada entre los paréntesis de las escenas del monasterio de Tichon— que era Stravrogghin. Cansinos Assens creía que era Piotr Verjovenski, y agregaba: "En realidad, el drama verdadero se desarrolla como un duelo personal entre Verjovenski y Schatov". Y Leon Chestov, toda una autoridad dostoiévskiana,

escribía: "El verdadero héroe de Los poseídos no es Verjovenski, no es Stravrogghin; es el grande, el enigmático Kirilov. Ese hombre que tartamudea, que parece arrancarse las palabras de la garganta, que no hace nada y no quiere hacer nada, es el alma de la novela". (Y hay curiosas superposiciones en las consecuencias de la visión de cada uno: a Fabbri, como adaptador, le suscita reservas el suicidio de Stravrogghin; a Chestov, como filósofo, el de Kirilov.)

Si al público teatral le dijeran que ese personaje episódico (Kirilov) es el centro de cuanto ve y debe presentir, el "alma de la novela", seguramente se encogería de hombros. Sin perjuicio de que la opinión de Chestov sea personal y discutible, su sola verosimilitud mide el precio de empobrecimiento y simplificación que está obligada a pagar la versión escénica. Ella tiene que conformarse con invocar los valores que el Occidente toma por ingredientes tradicionales del alma rusa: nostalgia, demonismo, depresión suicida, brumosa infelicidad, vago sueño de un mundo mejor. Tal es la fórmula del personaje ruso intercambiable, que —con esos solos datos— el lector puede atribuir igualmente a Chejov, a Puskhin o a Dostoiévski. Poco más que esa primera y basta imagen, corrida a través de una crónica dramática longitudinal, con nudos conflictuales pero sin progresión constante hacia ellos, es lo que ha podido dar —con oficio bastante y sin genio semejante— Fabbri, en su empeño imposible de apresar y estaquear, en los tres tiempos de su adaptación, las tres partes de la novela.

La facilidad de adaptación teatral de una novela no está forzosamente en razón directa del número de líneas de diálogo que contenga su texto, ni depende extensivamente de ellas. **I Demoni** es un ejemplo; fiel y copioso, para una materia coloquial que la distensión de la hechura novelesca absorbe como uno de sus varios elementos, Fabbri no pudo convertir siempre la literalidad en explicitud, la servidumbre en equivalencia.

—II—

La puesta en escena de Luigi Squarzina es, en cambio, excelente sin salvedades. Escritor (Tres cuartos de luna) y adaptador teatral (Hamlet), Squarzina es sobre todo un notable *metteur-en-scène*. Con un poco de memoria, y sin apelar a títulos gloriosos, nuestro público puede recordar lo que hacía, en la temporada de Gassmann, con aquella nadería que era Lulú, de Bertolazzi.

Aquí tenía a mano un gran fresco de la vida rusa de los años 60, y una coyuntura provocativa, en esos diseños de criaturas preocupadas por la existencia de Dios o engreídas hasta la dureza por la certidumbre de su inexistencia, urgidas o embotadas ante el propio asunto de su justificación moral, tendidas hacia la perversión por fanatismo, por indiferencia o por mero sadismo. Hay toda una exégesis de **I Demoni**, que estudia esa primera gran oca-

sión en que Dostoiévski expresó su animadversión por el nihilismo, por la empresa atroz de la crueldad revolucionaria; algunos han pretendido que Stravrogghin y Verjovenski son stalinistas *avant la lettre*; otros que representan las dos cimas del nihilismo: el nihilismo intelectual (Verjovenski) y el nihilismo de los sentidos (Stravrogghin).

Squarzina tenía, pues, la posibilidad de vivificar esos seres según un conocimiento personal más explícito de todo el mundo en que se mueven: el mundo de Dostoiévski, no el de Fabbri. Y así lo hizo. Un espectador atento puede a menudo reconocer en más de un



Enrico Salerno

toque (el final del primer acto, distinto al del libreto de Fabbri, por ejemplo) esa visión de un universo del novelista, más allá de los límites de la adaptación.

No obstante, hay que decir que fue la mecánica misma de la puesta en escena, el divo del espectáculo: el escenario de Gianni Polidori permitió, con su dispositivo giratorio, las mutaciones rápidas que exige un libreto escrito en forma tan articuladamente fragmentaria y cambiante. Y las rotaciones lentas que llevaban de uno a otro cuadro, hechas a veces en penumbra y a la vista del público, para pautar la marcha física de un personaje, lograron un efecto de precisión y sugestión estupendo, en el que parecía rejuvenecerse toda esa vieja impedimenta que es la maquinaria del Solís.

I Demoni era acaso, dicho sea con toda irreverencia, un armatoste, situado en un indiscernible punto de confluencia entre Dostoiévski y el *roman-feuilleton*. Pero aunque sólo fuera como pretexto de esa lujosa y a veces avasallante máquina escénica, pudo justificarse con creces. Por supuesto, no es posible cambiar a Dostoiévski por un libreto de Fabbri más una escenografía de Polidori, más una superflua música de Mainardi, escrita para llenar los huecos, aunque el todo esté dirigido por el brioso talento de Squarzina. Pero admitiendo sustituciones y degradaciones razonables, el concepto de los valores de espectáculo suplió el déficit de las desiertas expectativas de grandeza literaria; el trueque, ya que era inevitable, no fue ruinoso.

—III—

I Demoni dio numéricamente entrada a todo el elenco del Teatro Stabile della Città di Genova, pero no a todas oportunidades suficientemente enjundiosas de lucimiento. A muchos de ellos habrá que verlos en otros papeles, para juzgarlos con más aplomo; en este sentido, un juicio provisional sólo puede señalar el caso de aptitudes que parecían moverse bolegadamente en compromisos menores (Valeria Valeri, Margherita Bagni) o adecuarse a ellos (Gastone Moschin, Renzo Giovampietr) o desbordarlos en algún instante puniblemente (Renzo Palmer y la extraña

dirección de Luigi Carubbi). Los dos papeles de fuerza estaban a cargo de nuestro conocido Tino Buazzelli (recuérdense sus excelentes trabajos en *Corruzione...* de Betti y en *Beatrice Cenci* de Moravia) y del primer actor Enrico Maria Salerno.

Buazzelli encarna al infernal Piotr Verjovenski, y consigue dar la pujan-za de esta criatura intelectualmente sinistra, su torva ambición, su engañoso y blanda urbanidad, su impiedad feroz. Culminó en el febril monólogo, apenas surcado de interrupciones, que le adjudica el final del segundo tiempo de la adaptación de Fabbri. Buazzelli lo hizo con prodigioso aliento, como un trozo de bravura, y obtuvo allí, junto a los mayores aplausos de la noche, la revalida de sus notorias condiciones de capo-cómico, en el sentido más tradicional y sensorial de esa mala palabra.

Enrico Salerno, en cambio, tenía un papel de dificultades inaparentes. Su Stravrogghin es un poseur desganado, que ejerce sobre los demás una fascinación gratuita, y —como un vividor— expolia en los otros el sentimiento de aceptación o de amor que sin esfuerzo suscita. Es un personaje que pierde estatura, desde la novela al libreto. Salerno debió limitarse a pasearlo, con una hermosa voz y una total prescindencia de ademanes, que a veces lindaba con la frialdad, a lo largo de dos actos y medio, para tener, recién al final, el momento en que puede darlo. En ese diálogo último con el monje Tichon —también un soliloquio ligeramente aliviado por escuetas réplicas del religioso— Salerno pudo decir quién es. Quieto, situado frontalmente ante el público, dibujando apenas con algún gesto evanescente de la mano la lejanía del recuerdo evocado, dio notablemente, en la rica tonalidad de timbres graves de su voz, en la contenida emoción que supo imprimir veladamente a cuanto decía, la sensación del héroe perdido, de la criatura gratuitamente maldita que Dostoiévski pintara en sus páginas y al adaptador casi desmantelara en las suyas. Es cierto que al subir al registro agudo, Salerno mostró limitaciones y pobreza de transición que tal vez hagan de él un comediante que un actor trágico. Pero su historia de Matroia, hacia el final de una larga cosecha de felonías y de muertes, fue el instante más oprimente, más cautamente emotivo, más insidiosamente dramático de toda esta versión de **I Demoni**.

Esperemos los nuevos títulos, las seis restantes actuaciones de los genoveses, para detallar algunos de estos anticipos de juicio, para confirmarlos o revisarlos. Pero digamos desde ahora que estamos ante un conjunto sumamente competente, ante un equipo que hace teatro con el mejor sentido de profesionalidad, que es —en definitiva— el único cierto. Ser profesional es ser serio, se dijo una vez. El sentido de esta frase se rescata ante un elenco como éste.

C. M. M.

EDITORIAL CISPLATINA

Tiene a la venta los siguientes libros:

- CUENTITOS FOGONEROS por Siplicio Bobadilla
- LOS PARTES DE DON MENCHACA por Simplicio Bobadilla (Segunda Edición).
- FLECHILLAS de Serafín J. García (Versos)
- MEMORIAS DE JUAN PEDRO CAMARGO por José Monegal
- GRILLO NOCHERO por Osiris R. Castillo.
- HUELLAS Y CAMINOS por J. M. Claret y P. Torres (Versos).
- CANTANDOLE AL PUEBLO por Carlos Molina.
- VINCHAS por Wenceslao Varela (Poemas).

Solicítelo a su distribuidor o a

CERRO LARGO 1004

Tel.: 9.50.30

Próximamente se pondrá a la venta la 10ª edición de
TACURUSSES

100 REPRESENTACIONES

"TE Y SIMPATIA"

de ROBERT ANDERSON

Últimas funciones — Sábado y
domingo a las 18 y 22 horas

Teatro LA MASCARA

RIO NEGRO 1300

Tel.: 2 16 87