

Antes de su encuentro con Jacques Copeau, la historia de Juvet es de oscuridad y fracaso: hace pequeños papeles en la troupe de León Noël, en el Théâtre des Arts, en Chatélet. Es rechazado en el Conservatorio, y sus pruebas recaen sobre "Horace" y sobre "L'École des femmes" (escena IV del acto II), que con el tiempo le daría, en el Arnoldo su más grande triunfo de comediante.

Juvet y Dullin son los dos descubrimientos de Copeau. Con una lúcida y razonada pasión por el teatro. Copeau carecía —sin embargo— del fanatismo simple y joven de sus dos adláteres. Le gustaba escribir, frecuentaba la amistad de los literatos (Gide entre ellos); fué uno de los fundadores de la N. R. F. En el Vieux Colombier, fué el jefe de un movimiento fundamental para la escena francesa del siglo XX. Por entonces predominaba el Théâtre Libre, de Antoine, que abjuraba del sentido de la convención teatral, instauraba el naturalismo, la tranche de vie, y renegaba de toda comunión buscada con el público, dándole literalmente la espalda, para provocarse la candida ilusión (e infligirla al espectador) de que todo ocurría en un día cualquiera de una vida cualquiera. Juvet, amigo personal de Antoine, recuerda con acrimonia las audacias falaces del Théâtre Libre "Curiosa época —dice—, enamorada de las ciencias exactas, cuidadosa de las verdades demostrables y verificables, que descubrió, con el velocípedo y el fonógrafo, "la pieza de tesis" y engendró "el teatro de ideas". Extraña libertad la de ese teatro libre, conquistada por decorados que querían ser veraces, provistos de verdaderas puertas y de verdaderas ventanas, ornados de verdaderos vegetales, amoblados de verdaderos animales. El arte consistía en extender una lluvia verdadera sobre la escena, en mostrar una carnicería con verdaderos cadáveres de animales". En tal teatro, "los conflictos obreros, los cuadros de huelga, la familia, el adulterio y el divorcio, la sífilis y el feminismo eran los debates esenciales".

El resultado era —dice el actor— el "aminoamiento de lo espiritual, la muerte de la imaginación y de lo maravilloso, el envilecimiento del lenguaje".

Esa maravillosa convención teatral que nos habían legado los clásicos, despojada de su magia, abandonada por la poesía, parecía perdida para siempre. En la empresa común de rescatarla, en el pequeño Vieux Colombier, Juvet trabaja a las órdenes de Copeau, desde 1913 a 1923. La sola tarea de comediante no lo conforma, y es arquitecto, escenógrafo, maquinista, carpintero, en tanto Dullin se dedica —restringida pero no menos apasionadamente— a su trabajo de actor.

El Vieux Colombier quiere, pues, recuperar esa mejor tradición dramática francesa, reinstalar la estimación de los valores literarios, de la nobleza verbal, vilipendiada por el naturalismo. Por eso, en su nota "Où va le théâtre", Juvet puede escribir que aquella fué "una época de reeducación", y que —como le ha dicho Pierre Renoir— ellos son continuadores antes que innovadores.

"Si el teatro de hoy tiende hacia algo —dice Juvet— es hacia una vida en la que lo espiritual parece haber reconquistado sus derechos sobre lo material, el verbo sobre el juego, el texto sobre el espectáculo hacia una convención dramática he-

# Louis Juvet

cha de poesía, de gracia y de nobleza".

En esos diez años, Juvet hace primero algún personaje secundario en "Una femme tuée par la douleur", de Th. Heywood; hace el Macroton de "L'amour médecin", su primer Molière; interviene en "Noche de Reyes", de Shakespeare, gran poeta del teatro al que no volverá (acaso por el horror que le provocaban las mises-en-scène presuntuosas de los sajones: Craig o Reinhardt, de quien abomina a propósito del "Sueño de una noche de verano").

El esfuerzo común de Copeau, Juvet, Dullin



Louis Juvet

(y aun Baty) es restaurar la convención teatral que por su parte los escritores —Gide, Gide, etc.— proclamaban como necesaria. Antoine había retardado al público el favor de una íntima participación en el espectáculo. Juvet procura restituírselo. "No es la presencia o la ausencia de los espectadores en la escena lo que importa —dice (Réflexions du comédien, pág. 24)—, sino la obra escrita, la imaginación y el verbo del poeta dramático. Lo que importa es la relación estrecha, directa, del hombre que habla, es decir el Autor con los que escuchan, es decir la asistencia, al público".

Desconfiando de las invenciones mecánicas de los teatros modernos (él dirá que el más ambicioso metteur-en-scène no puede igualar los sueños del más humilde de sus espectadores), se pregunta "si este inconveniente (la simplicidad de tramoya) del que sufrían antes las gentes de teatro no era, al fin de cuentas, preferible a las pretendidas libertades ganadas por esta reforma, y a los desbordes y los caos de invenciones técnicas a los cuales hemos asistido desde esta liberación de la escena, han sido tan beneficiosos como se podría pensar. En esta intimidad y esta familiaridad del espectador (se refiere a la época en que el público podía seguir el espectáculo sobre la escena, desde bambalinas, era de la que ha quedado, como aislado resabio en algunos teatros, el palco avant-scène), la convención teatral se me aparece más pura y el sentido de la ceremonia más necesario. Las reglas de ese noble juego que es el teatro, me parecen más estrictas sobre esta escena que tiene aún algo de estrado y en la que la verdadera ilusión, la que crean el autor y los espectadores, se burla de la falsa ilusión de la verosimilitud. La obra y el genio del autor debían apelar aun mejor al espíritu, en un ejercicio en el que el talento del comediante no tenía casi otro aparato que el texto. Por mi parte, si tuviera que elegir, preferiría esas condiciones de trabajo a las que nos ofrecen hoy muchas de nuestras escenas modernas, majestuosamente maquinadas y trucadas, en las que se perpetúan, entre el farrago de decorados, espectáculos dudosos".

Ese renacimiento de la convención teatral, de la comunicación con el público, ha llevado a Juvet a sostener que en el teatro hay un solo problema, el del éxito, y que el arte teatral es "l'art de plaire", afirmaciones que a veces han sido entendidas (Cézan, "Louis Juvet et le théâtre d'aujourd'hui") con un basto y descolocado sentido de exitismo material.

De ahí el valor de verdadera colaboración en la representación dramática que adjudica al público. Refiriéndose a "Knock", de Romain, y a las supersticiones de todo comediante, se pregunta: "¿Por qué, si el público ríe a esta quinta réplica, mi querido Bouquet se tranquiliza y me guía el ojo, a hurtadillas? Es que está seguro de que la sala será buena". De ahí el conocimiento sagaz de los estados de su auditorio: "¿Por qué y cómo aprecia uno —se pregunta— en el teatro, sin error posible, el sentido del silencio que hace el público ? ¿Y por qué no confunde uno jamás su indiferencia con su emoción?".

"Le rire, lui non plus, ne trompe pas", agrega en seguida. (Cuando estuvo en Montevideo, en 1941, llegó delante de nosotros al público del Solís porque —en "L'École de femmes"— reía con más justeza, con más previsibilidad que el brasileño).

"Esta misteriosa correspondencia entre el público y el autor —dice en "Prestiges et perspectives du théâtre français"— esta virtud del lenguaje como medio de cambio y de comunicación, es el secreto de la ejecución dramática", y refiere su experiencia a la amistad de quince años con Giraudoux.

Todo este crecimiento del actor en sus ideas y todo el servicio de su vida a la causa de la literatura dramática, encuentra una primera época de asunción plena de responsabilidades en los once años —1923-1934— en que dirige la Comédie des Champs Elysées. Estrena entonces obras de Romain ("Knock" se hará famosa gracias a Juvet), de Acharé ("Malborough se va-t-en guerre, Dominó) de Crommelynck (Tripes d'Or, de la que Antoine augura el fracaso, porque jamás se ha hecho dinero en la escena con obras que hablen de dinero), de Sarmant ("Leopold le bien aimé", 1927). Una fecha importantísima en la vida de Juvet es el estreno de "Siegfried" en 1928, con un gran elenco (Pierre Renoir, Romain Bouquet, Valentine Tessier, Boverio, Rignault, Lucienne Bogaert, Michel Simon). Inicia la estrecha colaboración entre el actor y el director. Giraudoux llegará a decir (prólogo a Cézan), que tiene dos musas: Talía antes de la escritura, Juvet después de ella.

Giraudoux entona la fe de Juvet en que el teatro es ante todo, y noblemente, exposición de la literatura dramática. "L'Impromptu de Paris" —acto de Giraudoux en el que toda la troupe de Juvet, excepto Bouquet, actúa con los nombres y personalidades de la vida real— es el más fervoroso alegato del teatro como vehículo de literatura. Con muy parecidas palabras, "Réflexions du comédien" aboga por la misma causa. La identificación entre Giraudoux y Juvet es, en este sentido, perfecta. "¿Queréis decirme qué sería del comediante, señor —dice Boverio en "L'Impromptu"—, si tuviera otro honor que el de la lengua y el estilo? Ya que tiene que pronunciar las palabras más estúpidas y más gruesas, ¿dónde quedaría su oficio si no tuviera que decir también las más nobles? ¿Dónde encontrar la recompensa y la razón de esas mímicas, de esas toses, de esas tar-



# ESCENARIO GIRATORIO

Por VERDOUX

## CUARTETO DRAMÁTICO

— "Don Juan en el Infierno", el largo trozo de empuñada fantasía que Bernard Shaw incrustó entre el segundo y tercer acto de su "Hombre y Superhombre", es un ejemplo de genialidad incorregible. Un "sueño" metido sin miramientos en medio de una obra de ya larga duración; ocúpase seriamente de filosofía, religión, la lucha de los sexos sin dejar de ser en sí mismo un trozo completo y cautivante de teatro Shaviano. El episodio de Don Juan puede hacer más completa la pieza (e interminablemente larga); o quedar independiente cuando, (como suele hacerse a menudo), se representa como una obra aparte. Don Juan es un acertijo intelectual. Es un gran ejemplo de como Shaw hace pasar su dialéctica sin dramatización, pero deja a su público prendado.

Tres actores brillantes exilados en Hollywood, Cedrick Hardwicke, Charles Laughton y Charles Boyer, comprendieron la gran actualidad de esta pieza de cincuenta años de Bernard Shaw; muy deseosos además de hacer teatro, resolvieron poner en escena el episodio de Don Juan, formando un Cuarteto Dramático que se completó con la actriz Agnes Moorehead. Representan en un escenario desnudo; los actores de smoking, ella de largo. Hasta ahora lo hicieron en 50 ciudades de EE. UU. y 3 de Inglaterra, (pero no en Londres ni en Nueva York), con gran éxito de público y de crítica. Según un crítico de Chicago esto demuestra que, si las palabras son bas-

tante buenas, y si están bien dichas, son las palabras las que cuentan.

Laughton hace con regodeo satánico la parte del Diablo, cuyo Infierno dispone de todas las comodidades que la gente más cómoda pueda desear. Cedric Hardwicke, el del piadoso padre asesinado de Doña Ana, quien no puede descansar en medio de la infinita búsqueda de la perfección en el cielo. Y Boyer es una versión Shaviana del gran amante: un intelectual desapasionado que no se resigna a tolerar el lujo del infierno.

## SCHNABEL

— Artur Schnabel, uno de los más grandes pianistas del mundo, murió a la edad de 69 años en Axegg, Suiza, donde estaba pasando sus vacaciones. El campo principal de su interés estaba en la música pianística de Mozart, Beethoven y Schubert, y en ellos se especializó durante toda su vida. Sus programas reflejaron su actitud básica hacia la música; generalmente consistía en tres o cuatro obras largas, y una casi total ausencia del aspecto liviano del repertorio. Schnabel no perteneció a la escuela de los virtuosos, ni intentó hacer ninguna clase de exhibición técnica en el teclado. Pero los músicos profesionales, los críticos, y aún el público admiraron sus interpretaciones, caracterizadas por la mayor severidad musical, y por una habilidad de sintetizar lo diversos elementos de una composición.

mudeces bajo las cuales ocultó cien noches la indigencia de un texto, sino en el papel que le da las modulaciones, las amplitudes, los silencios del verdadero lenguaje, y donde no tiene más que ser la estatua apenas animada de la palabra? ¡Qué soplo trivial nos transmiten los pulmones de un actor, si no inspiran y expiran según el ritmo de Racine!"

Gran director, Jovet recela —por estas conVICciones de buen servicio literario del texto— el oficio ambicioso y egotista del director. Dice que cumple una función suplementaria y adventicia, pero que vive de la materia dramática bajo todas sus formas: "libretos, manuscritos, dramas, operetas, vestidos, decorados, telas pintadas, sillones, programas, lavabos, pastillas de menta, accesorios de cartón, música de escena, pelucas, etc.". Y exhorta a desconfiar de él, en cuanto usurpa toda la escala del espectáculo, convirtiéndola en su favor (tanto más si redobla su peligrosidad siendo director-metteur o autor-metteur). "No hay teoría de la mise-en-scène, dice, y no podría haberla, pues las teorías son el fruto de la experiencia, y en el teatro ninguna experiencia se renueva. Hay dos suertes de metteurs-en-scène: aquéllos que lo esperan todo de la pieza, y para quienes la obra es esencial, y aquéllos que no esperan nada sino de ellos mismos, y para quienes la obra es una ocasión". Y hay, correlativamente, dos suertes de teatro: el teatro teatral (espectacular, con preeminencia del juego o ritmo, reino del metteur-en-scène) y "el teatro de los dramaturgos y de los poetas, que hace del arte dramático un género literario ante todo; el que da la importancia al texto y no admite sino a mayor abundamiento y como complemento, los elementos espectaculares. El teatro literario, son los trágicos griegos, el humanismo del Renacimiento con Shakespeare, los clásicos Corneille, Racine, Molière", "esas cimas del arte dramático que uno de nuestros metteurs-en-scène ha definido un día, en un indudable movimiento de irritación, como "las gentes de letras que escriben para el teatro" (en el Improptu, se hará decir a Jovet que los autores no tienen, en el teatro, más que una obligación: ser escritores).

"Aquí —dice Jovet— la mise-en-scène es interna; el trabajo del metteur-en-scène será vigilar la manera en que la pieza se comporta con relación a sus sugerencias, e incorporar a la obra

sus invenciones, sin que resulte alterada o deformada por ellas".

La vida y la ejecutoria de Jovet cumplen estos preceptos. En el Théâtre des Champs-Élysées pone en escena obras de Giraudoux, de Cocteau, de Roger Martin du Gard (el estreno de "Le Taciturne" en 1931 le vale, según narra Gide en su Journal, el pudibundo retiro punitivo de "L'Annonce", ya que Claudel rehusa seguir en la fila a un "autor inmundo").

Espiritualizar el teatro, dignificar y servir su literatura; tal es el ideario superior de este comediante, de este metteur-en-scène.

La época de real apogeo en que lo cumple arranca de octubre de 1934, fecha en que toma posesión del "Théâtre de l'Athénée", y se cierra el 16 de agosto de 1951, con su muerte en el mismo teatro. Giraudoux (Amphytrion 38. Tessa. La guerra de Troie, Supplement au Voyage de Cook, L'Improptu, Ondine, L'Apollon de Marsac, La Folle de Chaillot) está al lado de Jovet en L'Athénée, como había estado (Siegfried, Judith, Intermezzo) en Champs-Élysées. El más grande Molière que haya hecho Jovet —restaurando el gran genio cómico, redimido en una equívoca y falsa tradición que lo avejentaba— es de entonces: en 1936 el actor y el director alcanzan una cumbre inigualada con "L'École des femmes", la misma que vimos en 1941 y 1942, con los escenarios móviles y semifantásticos de Christian Bérard. Jovet, con Arnolphe, hace su más grande papel molieresco. "Don Juan" es festejado en 1947 y "Tartufe" muy discutido en 1950.

Y a lo largo de todos esos años, este magisterio del actor-director se ejerce en el mejor estilo de una real humildad profesional. En "Entrada de artistas", Jeanson le hace decir que el teatro no es un oficio confortable (y le adjudica alguna máxima pueril: "un poco más de arte en la vida, un poco más de vida en el arte"). En "Réflexions du comédien", Jovet asume la propia responsabilidad de su juiciosa experiencia. "El teatro, dice, más que una profesión es una pasión". Pero como profesión la razona así:

"1º Es un oficio empírico; 2º el comediante es un instrumentista que es su propio instrumento; 3º el estudio del teatro es una ciencia comparada, que parte de la noción de colectividad; 4º el ejercicio del oficio de comediante es una perpetua

La lógica y una aguda diferenciación estilística siempre gobernaron sus concepciones. Beethoven fué su principal especialidad, aunque había entendidos que declaran que su Mozart y Schubert eran todavía superiores, de una probidad y clara línea cantante sin paralelo.

Durante los últimos años, a causa de su mala salud y un deseo de concentrarse en la enseñanza y en la composición, Schnabel hizo muy pocas apariciones ante el público. Como estudioso y erudito, la labor de Schnabel es muy importante. Editó todas las Sonatas de piano de Beethoven en una edición publicada por Simon & Schuster. Con Carl Flesch, el célebre violinista, editó en Berlín las sonatas de violín de Brahms y de Mozart. Fué profesor de la Hochschule de Berlín de 1925 a 1933.

Otro aspecto de su actividad, el de compositor, fué poco conocido por el público, pero altamente estimado entre los músicos contemporáneos. Como compositor, Schnabel siguió las enseñanzas del difunto Arnold Schönberg (el creador de la composición en doce tonos), y no admitía concesiones en su filosofía musical. Entre sus composiciones figuraron tres sinfonías, una rapsodia para orquesta, cuatro cuartetos de cuerda, un trio de piano, violín y cello, y obras para piano solo. Dimitri Mitropoulos esperaba dirigir su Tercera Sinfonía con la Sinfonía-Filarmonía de Nueva York. Al enterarse de la muerte de Schnabel dijo Mitropoulos: "Creo que es una pérdida muy grande para la música. Schnabel fué no sólo un gran pianista, sino también un compositor de importancia. Para mí es más interesante como compositor que en su papel familiar. Fué muy respetado por todos los compositores contemporáneos".

adaptación; el arte teatral, más improvisado que los otros, sufre la atmósfera de una época y está sometido a la moda". Proclama, de este modo, el alcance sólo relativo de sus verdades.

Todo ese oficio sirve a la literatura: "Un texto es primero una respiración —dice en "Prestiges, etc.". El arte del comediante es querer igualarse al poeta por un simulacro respiratorio que, por instantes, se identifica con el soplo creador".

"El comediante —dice en "Réflexions"— debe saber pensar un texto, es decir, imaginario dramáticamente después de haber recibido, en su lectura, una impresión sensible". Una relación a dos grados hace la comunión teatral: "El actor, parásito del texto, debe saber igualmente alimentar al espectador".

Tales son las grandes líneas de un programa y de una vida.

Quedan necesariamente fuera de esta nota, muchas articulaciones menores y accesorias del pensamiento, muchos títulos de una larga ejecutoria de nombres y éxitos, toda la conocida tournée por América, cientos de anécdotas, supersticiones y manías que edifican, no menos que los grandes trazos mentales, la figura evocada. (1)

Al rendir un homenaje y un acto de comunión (el crítico cree en la dignidad literaria del teatro, por encima del presunto paraíso de las invenciones mecánicas, tal como la postulaba Jovet) ha habido el fervor respetuoso de transcribir más que la fatua distracción de juzgar. Lo que interesa al público, a una semana de la muerte de Louis Jovet, es su lección, no los elogios atollados que están sobrando para una cierta posteridad.

C. M. M.

(1) Para un estudio más completo, véase: JOUVET, "Réflexions du comédien"; JOUVET, "Prestiges et perspectives du Théâtre Français"; DULLIN, "Souvenirs et notes de travail d'un acteur"; CEZAN, "Louis Jovet et le théâtre d'aujourd'hui", con prólogo de Giraudoux, sobre mise-en-scène en Francia y Alemania; PAUL BLANCHART, "Histoire de la mise-en-scène"; GIRAUDOUX, "L'Improptu de Paris"; LUIS DE ELIZALDE (n.), "Louis Jovet", en Sur N° 83; PIERRE-ALMÉ TOUCHARD, "Dionysos"; GIDE, "Journal", etc.



# "TUNEU"

MARCA REGISTRADA

## CORCHOS de CALIDAD

MUNICIPIO 1634 ★ TELEF. 4 40 06

## EL ESCALAFON DOCENTE

La Asociación Nacional de Maestros y Estudiantes de 2º Grado, ha resuelto dirigirse a la dirección de MARCHA para solicitar el aliento de sus palabras en este momento de lucha por la sanción del Escalafon Docente, en vista de la situación apremiante en que hemos sido colocados por las autoridades de gobierno.

En la voz del pueblo consciente radica nuestra esperanza de encontrar el apoyo moral que necesitamos en tan graves momentos.

Célica Guerrero, Pta. — A. Lavagosa, Sria.

