

MUCHACHAS DE BUENA FAMILIA

DOÑA RAMONA, dos actos de Víctor Manuel Leites (1974) sobre novela de José Pedro Bellán (1918). Elenco, Teatro Circular. Dirección, Jorge Curi. Escenografía, Osvaldo Reyno. Vestuario, Amalia Lons. Luces, Hugo Leao. Música, Miguel Marozzi. Con Isabel Legarra, Cecilia Baranda, Pelusa Vidal, Jorge Bolani, Norma Quijano, Liliana García, Amalia Lons. En el Circular, Sala 2, jueves 15.

En el Montevideo de 1906, la llegada de un ama de llaves al caserón de la calle Cámaras provoca tanto revuelto como las leyes sindicales de Batlle, capaces de alterar la placidez de esa familia de ricos barraqueros. Ociosas, murmuradoras y solteras a pesar suyo, las tres hermanas reciben a esa pobre muchacha que llega del Interior cargada de citas bíblicas y un riguroso sentido del orden doméstico. La relación se pervertirá luego, porque el único varón de la casa —ese hermano atildado y casadero— parece demasiado atraído por la recién llegada. Cuando se comprueba que esos sentimientos son correspondidos y se llega a hablar de matrimonio, el recelo de las hermanas se convierte en una guerra declarada. No están dispuestas a transformarse en huéspedes de una casa presidida por su ex-sirvienta, de modo que se disponen a arruinar a esa intrusa con métodos que desmienten su falsa gentileza, su clericalismo y sus escrúpulos.

En una novela publicada hace 64 años, José Pedro Bellán colocaba el doble fondo de esa conducta como indicador de una hipocresía y una ferocidad muy bien disimuladas tras los buenos modales. Con ello denunciaba la mentalidad de una clase dispuesta a defender sus privilegios más allá de los límites que dicta la decencia, y tenía la habilidad de engazar ese conflicto de mujeres en un momento en que las leyes sociales también amenazaban a un mundo de ricos propietarios con la jornada de nueve horas, el día de descanso semanal de los trabajadores y el derecho de huelga, entre otras barbaridades. Entonces la lucha de las hermanas contra esa mujer que pone en peligro sus intereses, crece a través de la arración como un reflejo de otros conflictos mayores que a escala nacional también provocan violencias y llevan a ejercer oscuras presiones.

Cuando en 1974 el dramaturgo Víctor Manuel Leites adaptó al teatro esa novela, el resultado pareció algo esquemático y sus conclusiones resultaban forzadas, sin que los toques de humor y el jugoso costumbrismo bastaran para atenuar los inseguros vaivenes del texto. Luego el propio Leites revisó ese material, introduciendo cambios saludables: suprimió las canciones que interrumpían la acción sin agregarle un carácter ni un sabor adicional, y agregó un par de escenas, además de retocar parte de las existentes. El resultado no sólo es mucho más fluido en su progresión dramática sino mucho más claro de intenciones y más firme de estilo, permitiendo que el doble tejido de sordideces domésticas y de referencias sociales se integre cómodamente y logrando que el empuinado repecho de salvajismo que se debe subir al final, corone holgadamente el planteo y luzca como la desembocadura de toda la corriente de inhibiciones, fuerzas contenidas y apetitos insatisfechos que arrastraba el asunto.

Pero esa malla de hilos múltiples, donde un humor evocativo se cruza con la sombra del autoritarismo mientras la broma verbal se estrella contra algún silencio amenazante, adquiere su definitiva transparencia en manos del director. La flexibilidad de Jorge Curi para internarse



VIDAL, BOLANI, LEGARRA, GARCIA: estampas montevidéanas de 1906.

en textos criollos viejos (*Las de Barranco*) y nuevos (*Esperando la carroza*) ha estado siempre regida por un discreto ejercicio de maestría, donde se borra toda evidencia de estilo personal y todo formalismo, en busca de una sensación de naturalidad de trámite muy suelto y apariencia muy libre, como trasladada de la vida misma. Por debajo empero, todo ello corre ajustado a un cálculo minucioso, a las finezas de una marcación donde una mirada, un gesto, la medida de una pausa o el apremio del ritmo para una escena de crisis, van componiendo indivisiblemente el clima de una época, el tinte de una mentalidad, la temperatura de un conflicto, el perfil de unas psicologías. Lo envidiable es que el rigor que no se nota, derive en esa frágil sensación de desenvoltura. Es un signo de madurez, en el sentido más eminente del término.

En este caso, la destreza no proviene sólo de asuntos pasajeros donde se deja constancia de la ansiedad reprimida en la hermana más joven, del hábito de mando de la mayor o de la júbilo picaresca de la cocinera, mientras comienza a insinuarse el ojo voraz con que la flamante ama de llaves pasea por la casa. Tampoco se agota en los remotos síntomas de tormenta, cuando ese ambiente afable se altera a través de sospechas, preguntas de doble filo y crecientes disimulos. Por encima de ese tejido, sabe culminar en dos o tres momentos de sabiduría ejemplar: uno de ellos propone el pausado diálogo del hombre y la hermana mayor, mientras la menor toca el piano como si acompañara irónicamente los silencios embarazosos, el tono engañosamente casual de esa charla en que se anuncia una relación amorosa que provocará tantos sobresaltos. En otra escena sin par, el hermano y la cocinera festejan un aniversario y bromean en torno a la mesa mientras toman una y otra copa de vino. El estado ético progresa junto con recuerdos sordidos del pasado, y así la situación avanza desde las primeras sonrisas hacia una euforia que se quiebra luego en reproches, procacidades, amenazas y un gesto final de brutalidad,

mientras Curi consigue que el clima crezca, se hinche de gozo, se tiña de imprudencias verbales y de tonos ásperos para congelarse por último, terriblemente. Y en el final mismo, cuando la suerte del ama de llaves ha quedado sellada y las hermanas se reúnen —ya tranquilizadas— para sentarse a la mesa, la actitud silenciosa y rígida de dos de ellas contrasta con los sollozos de la tercera, que se compadece de la víctima. Lentamente, sin embargo, esa rebelde irá sofocando sus lágrimas para acercarse a compartir no sólo la mesa, sino la actitud misma de sus hermanas, que es el triunfo de quienes tienen el poder y acaban de usarlo despiadadamente contra la que se atrevió a desafiarlo. Sin una palabra, con una admirable medida del tiempo escénico y del crecimiento de la tensión, ese final opera como una larga y estremecedora nota musical.

La misma sutileza sirve a Curi para manejar un elenco mayormente juvenil, donde era indispensable el buen rendimiento de los actores para revestir un tema necesitado de tonos familiares, desahogados, creíbles. Sin ello, esta crónica familiar podía desplomarse en el artificio o el descontrol. El leve descuento de los excedidos volúmenes de voz de Liliana García en las primeras escenas, no empaña la docilidad y la inteligencia con que ese equipo entendió las intenciones del director y las necesidades del texto. La simuladora humildad de Isabel Legarra en el papel central, ese aire de beata afebrada por calores eróticos nunca liberados y ese gesto de mansedumbre que deja escapar relámpagos de un escondido despotismo cuando le conviene, no sorprenden en una actriz que ha dado antes muestras de su creciente dominio del oficio y de su aplomo. Más notable es en cambio la encorsetada autoridad, el gesto petrificado, el ademán automático de la mano que recompone la ropa o el peinado, con que Cecilia Baranda retrata a la hermana mayor. Como una nueva Regina Giddens, esa mujer de peinado alto y ceño fruncido que atraviesa la escena con paso dominador, delata el esmero de conductor

de actores que hay en Curi pero también la bienvenida disponibilidad de una actriz que hasta el momento había cumplido desempeños menores y salta de pronto a una responsabilidad llena de compromiso y de riesgo, resolviéndola en una altura inesperada. El resultado ensancha desde ya su carrera futura.

Luego de su desborde inicial, Liliana García vuela en el personaje más aromático del grupo (el único que parece proyectarse hacia el futuro en generosidad de ideas y en apertura moral) un indudable encanto personal y varios momentos disfrutables. Junto a ellas, la tercera hermana permite a Pelusa Vidal un juego lleno de gracia y desenfadado: era quizá el personaje más escurridizo, de perfil menos definido, pero la actriz sabe inyectarle un trasluz equivocado para indicar que su pereza no es sólo física, que su indolencia puede bordear (con una velada sonrisa) la inmoralidad. Ese turbio juego está resuelto por la interpretación con absoluta solvencia, con una sensibilidad que en adelante la obligará a verdaderos desafíos par mantener este nivel. Con el velo de inseguridad que convenía a un solterón bien educado y oprimido por sus hermanas, Jorge Bolani entrega una sobriedad y una serena elegancia que caen como un guante sobre el papel del hermano. Y en una reaparición muy bienvenida, después de años de ausencia de la escena, Norma Quijano agrega la inefable viñeta de esa cocinera asaltada por el malhumor y los chispazos de picardía: ver la manera en que brillan sus ojos ante una conversación que provoca su curiosidad malsana y observar el tranco con que recorre sinuosamente el salón para llegar a la cocina, basta para reconocer el disfrute y la mordacidad con que la actriz convierte su labor en un triunfo personal. Esas mujeres y ese único hombre no están solos: junto a la sombra tutelar de Curi también los envuelven las excelentes luces de Hugo Leao, de particular acierto en las penumbras del atardecer y de la noche que recubren la casa. Y en torno de todos ellos, junto al despliegue del vestuario de Amalia Lons (que también se permite una breve aparición como actriz, muy gozosa) y de la música con que Miguel Marozzi ayuda a resucitar ese pasado, el escenógrafo Osvaldo Reyno cumple uno de los aportes decisivos. Estos últimos tiempos habían marcado cierto declive en el empuje de invención y en el grado de creatividad de sus trabajos, en los que se descubría algún exceso ornamental y algún desconcierto expresivo. Pero aquí Reyno se reencuentra con las mejores alturas de su carrera. Porque *Doña Ramona* pedia (como *La heredera* de Wyler hace treinta años) una planta escenográfica que revelara una posición económica y social desde el primer golpe de vista, como encargó Wyler a John Meehan. Y esa opulencia burguesa de 1900 se descarga sobre el espectador desde que ingresa a la sala, con el peso de los enormes cortinados de felpa y la solidez de espejos, vitrinas y muebles que pueblan el comedor. En la versión de 1974, el mismo Reyno había cometido (junto a otros colaboradores de entonces) el pecado de una estilización visual que nada tenía que ver con la obra ni con sus propuestas. Aquí entendió cabalmente lo que el asunto exigía, sumándose a un equipo que alumbró este vistazo en profundidad a un modo de vida y unas conductas no tan alejados del presente. Por ello, y por su entronque en una realidad nacional, el espectáculo se alza como un acierto perdurable destinado a deleitar, pero también a sensibilizar y conmover a quien lo enfrente. — Jorge Abbondanza.