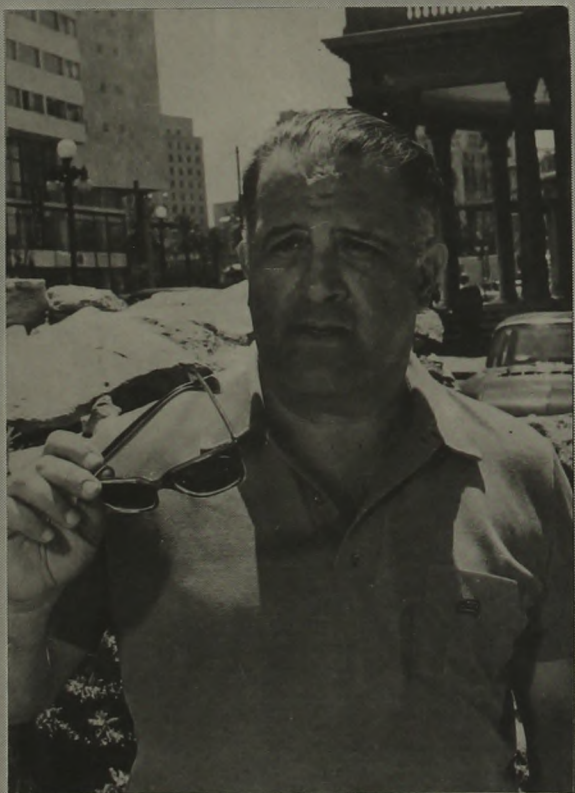


Dr. Carlos Martínez Moreno

CRÍTICA TEATRAL

TOMO II

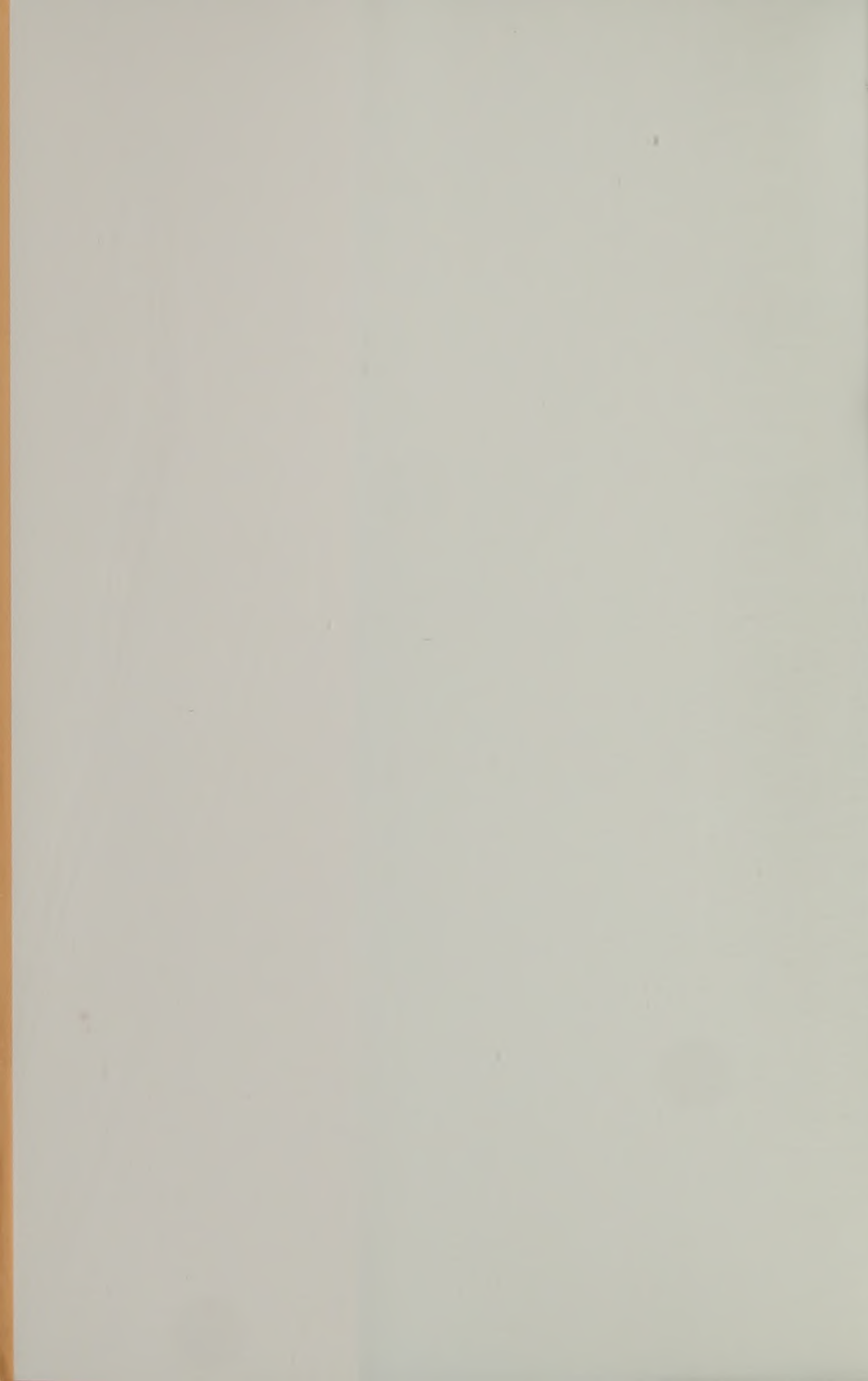


Homenaje de la Cámara de Senadores

**Publicación de la obra ensayística
del Dr. Carlos Martínez Moreno**

**Montevideo
1994**







REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

CÁMARA DE SENADORES

Secretaría

Carlos Martínez Moreno

CRÍTICA TEATRAL

TOMO II

Homenaje de la Cámara de Senadores

Publicación de la obra ensayística
del Dr. Carlos Martínez Moreno

Montevideo
1994

**COMISIÓN ESPECIAL PARA LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA
ENSAYÍSTICA DEL DOCTOR CARLOS MARTÍNEZ MORENO**

DR. CARLOS CASSINA
PRESIDENTE

DR. JOSÉ KORZENIAK

DR. AMÉRICO RICALDONI

SECRETARIO: ALFREDO BRENA

COORDINACIÓN DE LA OBRA:
DRA. CARMEN GARCÍA DE MARTÍNEZ MORENO

SOBRE EL AUTOR

Carlos Martínez Moreno nació en Colonia del Sacramento, el 1° de setiembre de 1917.

Periodista, narrador, crítico teatral y literario, abogado criminalista y -en sus últimos años- profesor universitario, incidió activamente en la vida intelectual del Uruguay de las últimas cuatro décadas.

Como periodista, trabajó en distintos órganos de prensa, como los diarios *El País*, *La Mañana*, *El Diario*; colaboró asimismo en diversas revistas literarias y escribió en el semanario *Marcha*, con algunos interregnos, desde 1942 hasta la clausura del mismo.

Integrante de lo que dio en llamarse "Generación del 45", su obra narrativa incluye volúmenes de cuentos: *Los días por vivir* (1960), *Cordelia* (1961), *Los aborígenes* (1964), *La sirena y otros relatos* (1968), *Los prados de la conciencia* (1968), *Las bebidas azules* (1969), *Animal de palabras* (publicado en 1987), y novelas: *El paredón* (1963), *La otra mitad* (1966), *Con las primeras luces* (1966), *Coca* (1970), *Tierra en la boca* (1974) y *El color que el infierno me escondiera* (1981).

Como abogado, se dedicó desde el comienzo de su carrera profesional al ejercicio de la defensa de los más desvalidos, siendo defensor de oficio en lo Penal (hasta 1975) y de Menores (desde esa fecha hasta 1977). En tal carácter desarrolló una labor que lo consagró como uno de los más importantes penalis-

tas uruguayos, habiendo producido tesis doctrinales que modificaron, en ocasiones, la jurisprudencia nacional.

Cuando sobrevino el descaecimiento de la institucionalidad en el Uruguay, volcó todas sus fuerzas a la defensa de las instituciones -ya sea en el foro o en sus artículos periodísticos- y de los presos políticos, sin admitir por ello ningún género de retribución. De algunos de sus trabajos durante ese período da cuenta el primer volumen de esta colección, donde se incluyen dos informes *in voce* pronunciados ante la Suprema Corte de Justicia, que son, independientemente de su valor intrínseco, admirables piezas de oratoria forense.

Carlos Martínez Moreno se consideraba a sí mismo, por sobre todas las cosas, un escritor. A título anecdótico: en sus tarjetas de visita omitía la palabra "doctor", pues decía que, si alguna vez fuese recordado, quería serlo como escritor. Sin embargo, su gran pasión por la justicia lo llevó invariablemente a posponer su obra de creación literaria, para estar allí donde los valores de la libertad y la defensa de los derechos humanos lo reclamasen. En enero de 1975 viajó a España y realizó una gira de conferencias sobre literatura latinoamericana, invitado por varias de las más prestigiosas universidades de aquel país. Al cabo de ese ciclo, le fue ofrecida la Cátedra de Conferencias en la Universidad de Madrid; ello constituía a la vez un honor y la posibilidad de vivir sin apremios en España. Martínez Moreno era en esa época el abogado defensor de numerosos presos de conciencia en el Uruguay; declinó sin siquiera considerar la propuesta de la Universidad de Madrid, aduciendo que jamás abandonaría a sus defendidos.

En 1977 debió partir al exilio. Murió en México, el 21 de febrero de 1986, luego de haber formado -como profesor universitario- en el estudio y la investigación a muchos jóvenes, que hoy continúan su magisterio.

PRÓLOGO

Todos fueron eminencias, en la creación o la crítica literarias, pero si tuviera que señalar al mayor crítico de teatro entre los "grandes" que exploraron el oficio entre 1935 y 1965, señalaría sin vacilación a Carlos Martínez Moreno. Porque más que ninguno unía una extraordinaria capacidad de análisis, un rigor intelectual, a una pasión auténtica por el fenómeno escénico, ya en su nivel de escritura, ya en su nivel de representación. Que entonces estaban menos confundidos que ahora.

Paco Espínola abordó circunstancialmente el oficio; Arturo Despouey sacrificaba todo, incluso la ecuanimidad, a la brillantez de su ingenio, como luego, aunque con más shawiano ascetismo, Mauricio Müller; Angel Rama, fascinado por otras aproximaciones a la escena (la de actor, la de dramaturgo), como crítico siempre le prestó una atención despegada, casual, salvo cuando el fenómeno teatral se emparentaba con sus predilecciones literarias (Genêt, por ejemplo); Benedetti transitó con impecables decoro y seriedad por un camino que se le abrió de improviso y que recorría con un fondo de incertidumbre. Quizás a Emir Rodríguez Monegal cabría reconocerle una fusión de talento y pasión comparable a la de Martínez Moreno, y con un estilo más atractivo, más plástico. Pero no fue tan insobornable, tan impermeable a las vanidades y el snobismo que acechan tras los espejos de realidad e ilusión del mundo de los cómicos.

A quién conoció a Carlos Martínez Moreno -yo lo hice tardíamente pero a tiempo de descubrir su entrañable espesor de humanidad- puede resultarle asombroso que fuera el más temido de todos los críticos. Un hombre tan tierno, tan generoso, tan profun-

damente gentil. Pero sin duda lo fue. Temido. Tal vez porque su juicio, que todos esperábamos con el ánimo suspendido hasta la mañana de los viernes, era de algún modo inapelable. Derivaba del rigor del análisis, de una inquieta exigencia, de una participación apasionada. En su butaca, alerta, toda esa masa trémula de inteligencia y de emotividad, como un buen juez, sin prejuicios, capaz de reconocer lealmente el talento o el acierto de los que hasta ayer había fustigado, o el fracaso de los que antes había aplaudido. Hay ejemplos en sus crónicas de esos tránsitos guiados por su honestidad intelectual. El camino que recorre desde la admiración y la esperanza que le despierta el primer Casona (*¿España está viva al fin de cuentas?*) hasta la casi vertiginosa desilusión total. (*Casona es apenas una variante de una retórica muerta*). El que lo lleva del aplauso generoso al primer Denis Molina a la subsecuente y creciente comprobación de su promesa incumplida, más dolorosa porque se trata de un amigo. O en el sentido inverso, la calidez alborozada con que reconoce los progresos de la Comedia Nacional o de los teatros independientes en los años 50, después de haber sido tan implacable con sus chapucerías y balbuceos de los 40. Implacable consigo mismo también en la auto-exigencia de una calidad literaria que puede refulgir en piezas como la magnífica diatriba dirigida a Carmen Amaya o el responso de púdica emoción por la muerte de Louis Jouvet, pero que ni en las notas más insignificantes se permite nunca el desgano o el descuido.

El primer período de su actividad de crítico -el de *El País*- se ajusta todavía a la "consuetudine" de la crítica teatral de la época, incluso en su léxico, y puede parecer al comienzo un poco convencional en la expresión. Pero nunca es rutinario, como registro de una respuesta, a menudo vehemente, para aprobar o desaprobar, a los estímulos que le vienen del escenario. Entonces no había teatro uruguayo, y el joven crítico (apenas pasa los veinte años) se ve obligado a asistir, poco menos que noche a noche, a la incesante renovación de carteleras de las compañías de repertorio, argentinas o españolas, a veces francesas o italianas, que traen sus programaciones interminables y monótonas -con frecuencia mal ensayadas, como él lo consigna- en base a comedias de boulevard o dramáticas sentimentales, casi siempre franceses, que ofenden su sentido de la dignidad literaria del teatro. Apenas el material se lo permite, aparece el analista minucioso y penetrante, aún de autores hoy olvidados: Rosso di San Secondo, Peyret-Chappuis, Paul Raynal. Siempre con referencias a su culto ardiente, casi obsesivo, por el que considera, y no se equivoca, el gran creador del teatro de

aquella primera mitad del siglo: Pirandello. En compañía, como inclinaciones manifiestas, del extraordinario Crommelynck o del fénix del ingenio francés: Giraudoux.

Pero, como a tantos de su generación, fueron las temporadas de Louis Jouvet en el 41 y el 42, más aún que las anteriores y asimismo influyentes de Margarita Xirgú, las que le revelan de modo deslumbrante que la representación escénica puede ser un fenómeno estético de importancia equiparable, no rival, sino complementario, de la literatura que lo provoca. Y de repente, el talento del crítico responde con presteza, regocijo e infalible puntería al nuevo reclamo. Y ya en las notas sobre *L'école des femmes* u *Ondine*, por ejemplo, Martínez Moreno se impregna de la fastuosa experiencia, y da su definitivo estirón en su estatura de crítico. Sus notas sobre Jouvet cierran prácticamente ese período y marcan el siguiente en *Marcha*. A partir de entonces sus notas -que ahora firman C.M.M.- se hacen extensas, analíticas hasta lo exhaustivo o torrencial, porque no sólo el aspecto literario de los estrenos le importa, sino también lo escénico.

Es esa circunstancia lo que lo hará tan exigente -y tan temido, pocos años más tarde- con el teatro que entonces sí vamos haciendo los uruguayos. Estamos a finales de los cuarenta. Hacia 1960, C.M.M. cesa, porque lo reclaman, de un lado la novela, del otro el compromiso cívico, vivido con entereza ejemplar, del abogado. Pero el teatro nacional ya ha adquirido una deuda enorme con aquel hombre de inteligencia incomparable, integridad absoluta y apasionado temperamento que se escondía bajo las aterradoras iniciales.

Antonio Larreta

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE
CRÍTICA TEATRAL, PUBLICADOS EN EL
SEMANARIO *MARCHA*
ENTRE EL 21 DE JULIO DE 1944 Y
EL 28 DE DICIEMBRE DE 1956

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE
CRÓNICA TEATRAL PUBLICADOS EN EL
SEMANARIO MARCELA
ENTRE EL 21 DE JULIO DE 1947
EL 28 DE DICIEMBRE DE 1948

Narciso Ibáñez en *Mis Amadas Hijas*

Mis amadas hijas -una farsa de Catherine Turney y Jerry Horwin, inspirada, no con intención histórica sino de definición burlesca de un espíritu, de retrato del personaje, en la vida del gran actor John Barrymore, y llevada en otro tiempo por él mismo a la escena- permite a Narcisín Ibáñez una de esas perfectas caracterizaciones, de esas copias físicas y de esas intromisiones en el personaje verdadero, que han gozado siempre de tanto favor en su arte de comediante.

En ese terreno, y como cifra de una personalidad tan atrayente como la del *Gran Perfil*, la farsa se enriquece por momentos con la cabal dimensión dramática, que es más fácilmente posible, y halla un asidero psicológico cuya verdad no se pone en duda, si se la refiere a aquel ser arriscado, que llevaba fuera del teatro y la pantalla su eterna condición de agonista, en lance perpetuo de comedia. Pero si esa proyección siempre presente -mantenida ante el espectador por la inflexible y exacta caricatura exhumativa de Ibáñez- valoriza a la obra, y excusa a veces la repetición de sus situaciones y el sólo relativo ingenio del diálogo, es exagerado decir -como en unas consideraciones escritas en el mismo programa dice Narciso Ibáñez- que de otro modo la farsa sería irrepresentable. Aunque sujeta a una estricta unidad de lugar, y a pesar de lo demasiado explícito de algunas situaciones en las que el protagonista está ausente -como aquéllas en que se va realizando o frustrando la vocación amorosa, denominador común de las *amadas hijas*, la obra -que da los aspectos burlescos y a veces desoladoramente reflexivos de una decadencia, con una lucidez de juego por parte del histrión, que se resigna a hacer su papel hasta el fin casi como una heroicidad que se ríe de su ademán, sobre el que pesa una incredulidad antigua- no niega los dictados de la teatralidad.

El proceso crepuscular, la vicisitud de decadencia se hace patética al ser encarada como una cosa leve, afrontada con una gallardía caballeresca. *El fin del día* de Barrymore dice de una inflexible capitulación física y de un lento abandono en los mismos prejuicios que sucesivamente ayudan al apogeo y al fracaso. El aparente *happy end* que cierra el 3er. acto no señala otra cosa que un ficticio instante de pujanza, con el aire consumido de esas desesperadas renovaciones que intenta la vejez para distraerse de su condición; y hace más desvalida aún la suerte del personaje en su aventura de vida.

Un mérito acreditable a los autores de *Mis amadas hijas* es el de haber sabido dejar ese regusto de infortunio disimulado, de vana prestancia para alejar un final que ya existe, dentro del mismo personaje que finge desecharlo, en medio de un transcurso teatral que parece inspirarse fortuitamente en lo episódico, en el entrar y hablar de los distintos personajes en la sala del viejo castillo suizo, como si sólo se expusiera *une tranche de vie*, unas cuantas anécdotas distraídas a propósito del personaje y del retorno -retorno desde el olvido y la desaprensión del viejo actor- de sus hijas.

Es cierto, como ha dicho su intérprete de estos días en el Artigas, que la obra, a pesar de su abundancia de anotaciones cómicas, deja *algo más que lo que deja una comedia escrita solamente para hacer reír*.

Exaltación de la pose y elegía por el personaje, *Mis amadas hijas* no es, sin duda, una comedia con nada de extraordinario; no revela siquiera la posesión de un ingenio brillante. Pero es la base de un espectáculo sumamente llevadero, agradable, dotado de cierta levedad que hace las veces de la gracia.

Narciso Ibáñez se acredita un nuevo triunfo -que reitera sus ya probadas dotes de comediante- en su fidelidad por el personaje real en medio de la caricatura agría, a veces sarcástica. El juego escénico a que lo obliga la obra, que impone poco menos que su continuada presencia, da oportunidad a Narciso Ibáñez para ofrecer por extenso la gama de sus recursos de actor, haciéndolo afrontar hasta el monólogo de Hamlet.

Los actores que integran el resto del reparto se comportan correctamente; y la puesta escénica, con un único ambiente, revela el cuidado de los detalles.

21 de julio de 1944

Una excelente comedia de Supervielle

Al estrenar, por primera vez, en español una de sus obras, el gran poeta Jules Supervielle nos dejó en presencia de una excelente comedia, de una verdadera pieza de teatro. No fue el caso esta vez -como podría haber sido, tratándose de un poeta que llega a la escena con los mejores títulos, como fue en *La belle au bois* del mismo autor- de la traslación, sin mayor cuidado del terreno, de una fantasía concebida según un plan poético, sin sujeción a los rigores del teatro, que confiara en legitimarse en él gracias a su sola belleza, a la delicadeza de inspiración que pudiera sostenerla, colocando hermosas palabras para ocultar especiosamente el instante en que el autor teatral debía hacerse presente y faltaba, sustituyendo la gracia inventiva de las situaciones por la gracia dominadora del vocablo, la concepción teatral por la felicidad poética. Esa sustitución de calidades, que permite a veces, con eufemismo, señalar la presencia de un poeta (solo y escueto, no alentando en el comediógrafo o en el dramaturgo, que, ése sí, es un punto de madurez insuperable: Shakespeare, Crommelynck, García Lorca) cuando se debería registrar la de un autor para la escena, disimulando el hecho de que la belleza o el ingenio fuera de lugar no impiden la desilusión, esa sustitución -decíamos- que suele envolver una simulación sutil, se daba en el caso de *La belle au bois*, hermosa estampa de Epinal (como en la inmovilidad final de las figuras se expresaba). Era un delicioso juego poético en el que se solazaba el ingenio, pero una exigencia alerta no podía menos de advertir que se usurpaba el teatro sin mayor derecho que el que podía haber llevado a usurpar la novela, o sea, sin especificidad de un designio teatral, de una concepción preordenada al teatro, de una visión condicionada por el hecho futuro e inevitable que, desde el mismo momento de la escritura, es para la obra de teatro la escena.

El ladrón de niños es, en cambio, una comedia cabal (poco importa el hecho de que la primera forma del asunto haya sido la de una novela). El poeta está desveladamente presente, pero, al trasponer calidades de acuerdo a la trasposición de la materia misma, ha sustituido la metaforización, el *pur travail de fins éclaircs* que alumbra a la poesía, por la visión poética aplicada a inventar situaciones, a metaforizar en la misma acción, diríamos. El poeta aparece en la manera insólita, original, buida de plantear el conflicto y diseñar, sesgo a sesgo, su transcurso a través de criaturas que crea y anima en función de un solo pensamiento que recapitula a la acción y a los personajes, en la presencia unificadora del poeta; del comediógrafo, del despejado ingenio que se adueña invisiblemente de todas las situaciones.

La poesía está, así, en la delicada particularidad del asunto, en el punto desde el que se le ve y en el punto en que se le sitúa. La frase, aunque llena de felicidad y ocultando en una aparente facilidad el secreto de su maestría, apenas apela a otros elementos que los de una conversación corriente, levemente espiritualizada. De esa seguridad de un manejo usual, aunque poético, de la palabra, se derivan los efectos más finos: una transparente ironía, un ligero y agudo don burlesco, una ternura suavemente *sofisticada*, una humanidad estremecida y discretamente risible.

Inexplicablemente, se ha querido ver en *El ladrón de niños* una farsa, recalcando, marcando crudamente las intenciones que el autor ha dejado muchas veces en un punto de sabia vacilación, de transición encontrada, de eufemismo de las situaciones. Ni aun al final, en la desaforada, divertida rebeldía del coronel Biguá -que estalla junto con el mejor ingenio de Supervielle, con su gracia más prodigada- la explosión del personaje lo inclina al grotesco; se mantiene siempre lejos de ese extremo, rehuye la caricatura, no escarnece su condición ni suplica a expensas de ella. Es extraño que se haya podido ver el acento de la farsa en algún instante de esta perfecta comedia.

El Coronel Biguá -curioso militar americano que, a despecho de la enteriza rudeza de estos habituales aborígenes del teatro, es un ser tímido, recatado, maniático, desvalido, supeditado a los cuidados de su vieja madre y a la paciencia de su esposa estériles, no hay manera más franca de decirlo, un gran personaje de teatro. Podría agregarse que es una humanidad parcial, pero eso equival-

dría a ignorar que su grandeza como personaje depende en cierto modo de sus conmovedoras limitaciones. El proceso que lo lleva desde la timidez, desde el desasosiego pueril, desde la inocente manía hasta la crisis final, en la que reniega, con una burlesca grandiosidad patética que no pide nada a la tragedia para igualarse a ella, de todas sus sujeciones de domesticidad, ese llamativo proceso, no podía dejar de ser una pujante incitación para el autor que lo hubiera ideado. Supervielle lo detalla con una inmejorable gallardía, con una grácil lucidez, con una agilidad de espíritu y una brillantez de ingenio que alcanzan su conjunta culminación en el primer cuadro del tercer acto, que es lo mejor de la comedia.

El fino toque burlesco, la ironía vigilante y exacta, la articulación teatral que rehusa el gran conflicto en escena y sigue, con inquietud que nunca desfallece, el curso de la comedia hacia un fin que evita las asperezas, los desenlaces argüidos con espectáculos, hacen recordar a Marcel Pagnol, en quien se piensa con frecuencia -salvados obviamente para Supervielle todos los derechos de su originalidad- mientras se asiste a la diversión de *El ladrón de niños*.

Tal vez podría decirse, para establecer el punto no literario de esta filiación, que Biguá es hermano de Topaze, y acaso esta caprichosa manera de aludir al asunto fuera la más legítima.

Hasta en su implacable *crescendo* teatral se parecen, con algo de su heroísmo desvalido, con algo de la misma impiedad con que, en cada caso, el autor somete a cada uno de los dos personajes a esa trémula pesquisa de un destino.

La mordacidad reprimida del autor estalla en el personaje, cuando éste se libera de sus trabas, de las opresiones de la solicitud familiar que lo han condenado a una tragedia secreta y mediocre. (Su invocación a esas *cluecas de la desgracia*, su pequeño discurso sobre el pantalón empapado, la delectación al atribuirle a la azorada madre el deseo incontenible de cepillarlo, componen la aviesa culminación de Biguá y la de la comedia, en lo que podría ser su moraleja nunca declarada).

Sólo nos provocó incertidumbre, y una leve aprensión por el personaje, el hecho de que, en el último cuadro del tercer acto (de cuya necesidad no nos convencemos), el autor haya preferido el

maniático del primer acto al héroe de la primera parte del tercero, y haya condenado al Coronel Biguá a que reanudara su ciclo.

Todo lo dicho, con cierta morosa latitud que no alude la afirmación categórica, está expresando, sin la precisión de formularlo hasta la pobreza del elogio, que *El ladrón de niños* es una comedia de la mejor alcurnia, que hay en ella teatro verdadero y verdadera espiritualidad, y que es, sin duda, la novedad más interesante que haya podido ofrecernos, en todo su transcurso, esta temporada del SODRE.

La pieza no fue *jugada* siempre con la rapidez, con la levedad que su misma sustancia pedía, y en los excesos de lentitud del primer acto, por ejemplo, no fue bien discernido lo que, dentro de grados, era más o menos episódico. Se alargaron así, aunque sin llegar a pesar, ciertas escenas.

Edmundo Barbero se anotó un auténtico triunfo de comediante al animar la febricitante figura del Coronel Biguá, a quien compuso primero en su inquietante escuetez de monomaniaco exaltado y hacia el fin de su desasosegada humanidad de pequeño rebelde sin mayor historia. Superó, al animar a este hermoso y difícil personaje, todas sus anteriores actuaciones, aun la muy estimable que le correspondiera en *El matrimonio* de Gogol.

Ontañón demostró su habilidad de escenógrafo en el ambiente del tercer acto, que estaba, sin embargo, impuesto por las mismas circunstancias escénicas de la obra.

22 de octubre de 1944

La reaparición de Margarita Xirgú

Margarita Xirgú reapareció anteanoche en el Teatro 18 de Julio, comenzando, ya en los últimos días del año, una actuación de las muy pocas que han de hablar en favor de la temporada de 1944.

Nos ofreció, una vez más *Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las flores*, poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile, como escribiera, con elocuencia de titiritero, Federico García Lorca.

Siempre se gusta con suave delectación este poema de la nostalgia de un mundo que el poeta conoció poco más que en los arcones, memorias de una casa vieja, y este discurso crepuscular de la soltería, del lento transcurrir del tiempo y del paso de la decadencia. La entonación burlesca con que García Lorca alió elementos de una intencionada evocación de ambiente, sahumero de una antigua cursilería, al drama de *Doña Rosita la Soltera*, legitima los derechos de lo episódico -nunca tan presente en el teatro de García Lorca como en este poema- como forma de una leve composición que realza la poquedad imaginativa del asunto central, rodeándolo de detalles vivos, en una feliz complacencia de lo pintoresco en la que el estilo de García Lorca alcanza una lúcida, gozosa y traviesa soltura.

Es tal vez este canevá sobre el que se inscribiera el drama otoñal de Doña Rosita, el que los actores y el público prefieren hoy, aun antes que la inscripción, que el drama. A éste se le concede plenamente el espacio del tercer acto y su ámbito de casa desmantelada, el aire de fracaso y penumbra, la mudanza y las distraídas

conversaciones de amargo regusto con el lisiado y con el mozo, hasta el estallido final de Doña Rosita y el final guiñolesco de la habitación abandonada y el golpe de viento que abre las hojas del balcón.

La versión que se nos ofreciera anteanoche destaca netamente los elementos de farsa, el fácil colorido, la amable y risueña vivacidad con que García Lorca enumera deleitosamente pormenores y realidades domésticas del 900, nunca tan vivo como en esta presentación deliberada en tiempo presente, que lleva insito el sentido de una añoranza.

En ese plan, los visos de caricatura que tiene *Doña Rosita la Soltera* aparecen más notoriamente que en otras versiones de años atrás por la misma Margarita Xirgú. Colabora en la acentuación de ese tono el trabajo escenográfico de Ontañón.

La eminente Margarita Xirgú, a quien volvimos a aplaudir como actriz -oportunidad que muy avaramente nos brindara en su última actuación del Sodre- fue objeto de un gran recibimiento y puso todo su señorío de la escena a disposición de un personaje que compone con minuciosa propiedad. Insistir en el aprecio de una labor sobre la que anticipadamente, y con el recuerdo de actuaciones anteriores, tanto podía fiarse, resulta ocioso.

En el papel de Ama, la actriz de carácter María Gámez se impuso a la mejor consideración del público; recordó, sin hacerla añorar, la labor de Amalia Sánchez Ariño en el mismo papel. La semejanza de físico, y la maciza planta española que ambas dan al notable personaje conducen a la comparación. De ella, y de la sola labor de María Gámez, surge la evidencia de que se está frente a una comediente de muy dignos recursos, que ha tenido un feliz encuentro -un ideal encuentro- con la vieja doméstica del libro de García Lorca.

Edmundo Barbero, que tan buenas pruebas de su capacidad de actor nos diera el año pasado -en alguna oportunidad memorable como *El ladrón de niños* de Supervielle- animó anteanoche el personaje del Tío, en una actuación digna del mayor encomio.

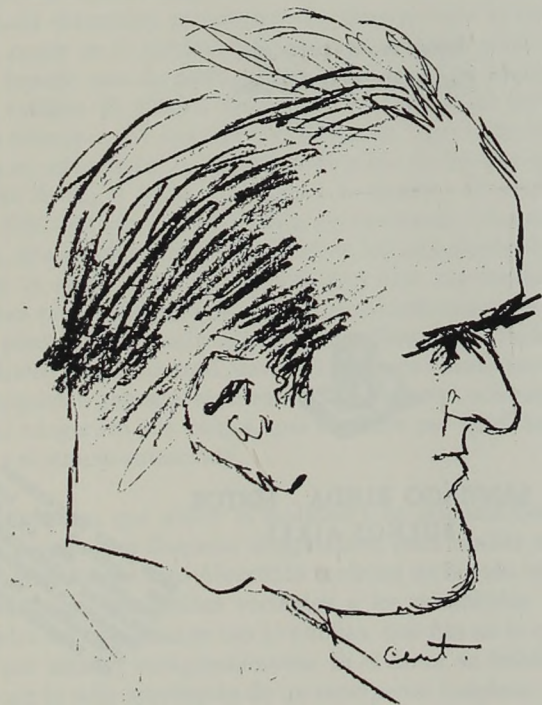
No nos satisfizo, en cambio, la labor de Eduardo Naveda en el papel de Sobrino, del cual depende uno de los momentos mejores

del drama. Afectado, engolando la voz y amparándose en una ingrácil dureza de actitud, remedó vanamente la emoción con la postura. El recuerdo de una de las mejores aunque más fugaces actuaciones de López Lagar, surgía ante nosotros en desmesurado contraste.

Exagerado, según es costumbre en él, Francisco López Silva, y correctos los demás, entre quienes se puede mencionar a Teresa León, Teresa e Isabel Pradas y José M. Navarro.

Felices, aunque algo propensos a un mayor acento de farsa, los marcos escenográficos de Ontañón.

29 de diciembre de 1944



Dibujo de Centurión. 1968.

JEAN GIONO

EL CANTO DEL MUNDO

Traducción del francés por
Carlos Martínez Moreno



SANTIAGO RUEDA - EDITOR
BUENOS AIRES

ESTE LIBRO SE TERMINO
DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES DE ARTES
GRAFICAS BARTOLOME U.
CHIESINO, AMEGHINO 818.
AYELLANEDA, EL DIA 3
DE FEBRERO DE 1944.

El Adefesio de Rafael Alberti

El adefesio, fábula del amor y las viejas, de Rafael Alberti, es una obra de acento trágico, de exaltado patetismo, de continua, deliberada distorsión psicológica. Su estreno tuvo la extraña virtud de sumir en la perplejidad a buena parte del público, lanzándolo a buscar -por su parte- claves, explicaciones, líneas de coherencia visibles. Si Alberti no hubiera pagado, al fin de la fábula, amplio tributo a ese requerimiento común, apoyando la razón de la obra en una vulgar coincidencia de meló, de las que descaminadamente llevan el amor al incesto o la muerte, *El adefesio* podía haber sido una implacable versión caricaturesca, alucinatoria, delirante, de un tema menos trivial: el de las infranqueables diferencias de la edad, tema de oscuros impulsos reprimidos, de una senilidad resentida y rapaz, de sus empresas contra la juventud, en un plano de exultante exasperación. Todo podía haber sido un tumultuoso juego pasional, un cruel grotesco tocado por una suerte de impiedad goyesca, un incontenible extravío, aclarado por una luz que exagerara sus rasgos, que aboliera por igual la exigencia lógica y el simple sinsentido.

Había, pues, que abolir la realidad y no orillarla desesperadamente, a veces con flaqueza imaginativa, para acabar cayendo en ella, que fue lo que hizo Alberti; la realidad de la vida en el teatro, claro está, las consabidas verdades y los consabidos puntos de encuentro de todo asunto con el público, que fue en lo que Alberti acabó por incidir, menguadamente. Si el autor se hubiera conformado con la sola apariencia de un *esperpento* (*adefesio* fue tal vez una palabra encontrada por aproximación, partiendo de ese ilustre precedente o del no menos ilustre del *disparate*) nada disonaría en esa versión de agrio fanatismo, de tenaces avaricias y ver-

güenzas del alma. Se trataba, en suma, de mantener la atmósfera del delirio -delirio sin tregua, cerrado, sin asomo de cordura- una vez creada. El escrúpulo de explicar, de restituir las cosas a un remoto origen de sensatez, de hallar un motivo y decirlo, en largo e imperdonable parlamento, al público, frustró la obra que podría haberse escrito.

Es claro que esa, con ser el mayor, no fue la única endeblez de *El adefesio*. Alberti no aplicó al tema todo su cuidado, ni tuvo una inventiva sin desfallecimientos de las situaciones teatrales, del curso de la *fábula*. El ritmo de ésta se encalmó en momentos en los que sólo estaba presente, y aún con intermitencias, el poeta en el trabajo menudo de la frase y el verso, cosa que sucedió en casi todo el segundo acto. Y esto comunicó una sensación de fatiga.

El tema no fue explorado en profundidad, no se le pidió que rindiera hasta su última virtualidad -y son tal vez incontables todas las incidencias de un parecido asunto hasta su indescifrable sumersión en ese caos del que nunca se halla lejano- Alberti se contentó con plantearlo y mantenerlo en escena, recurriendo aún a vagas motivaciones cabalísticas a las que luego, al explicarse en grande, la obra no hizo honor.

En esa incertidumbre de escribir una pieza sin detallarla -detallarla, entiéndase bien, en el orden de frenesí en que debiera haberse conducido- se perdió más de un agudo perfil apuntado, se desdibujó algún personaje que prometía al grotesco más de lo que al fin le dio. Es el caso de Bión, pícaro corrido, protegido de las tres solteronas, y de la posible relación de malicia, crudas apetencias, increíbles halagos que se insinúa que lo unía a ellas. Todo ese mortificante sentido de la concupiscencia en la vejez -que en un momento se indica- fue lamentablemente sustraído. (¿Tiene sentido decir que Cocteau no lo hubiera dejado perderse?)

Faltó, en suma, consistencia de la atmósfera lograda -a veces penosamente argüida, como en el caso de la ocurrencia de las barbas del hermano muerto, que doña Gorgo se pone- faltó aprovechamiento de la divertida y pervertida insanía que el tema brindaba. *El sueño de la razón produce monstruos*, escribió Goya en la lámina central de los Caprichos, a propósito de sí mismo. Alberti -y valga la desaprensiva secuencia- ha incurrido en el pecado de interrumpir y amonestar ese sueño, sin causa que lo justifique. Y los *monstruos* se han quedado a medio camino. |

Es claro que el estilo en que él explotó el tema en *El adefesio* no se sustrajo a ciertos visibles trucos, a cuenta de recalcar la perversión, de entenebrececer más y más -en empresa afanosamente intelectual- la natural ignominia del asunto y de sus figuras. Así, es innecesario que los mendigos saqueen la cena de limosna y gracia que iba a ofrecérseles, aprovechando el instante de confusión producido por el suicidio de la heroína, cuando ésta se arroja desde su torre. El espectador puede advertir entonces el propuesto designio de escarnecer lo convencionalmente tenido por noble -la pobreza, la caridad- sin rescatar, como una simetría ingenua lo hubiera aconsejado, lo convencionalmente tenido por vil. Ya la tumultuosa danza de los mendigos en torno a la heroína y su lavado de manos habían señalado ese punto, sin hacer tan explícita la intención del autor.

El adefesio debe sus mejores momentos al poeta; el prestigio que su verso presta a muchos pasajes y aquéllos que crea enteramente -tales como las lamentaciones de Altea, dignas de la mejor prosapia del teatro trágico- son obra casi ajena al teatro.

El autor teatral, por su parte, ha incurrido en el objetable final, con revelación del *secreto*, humillación de Doña Gorgo, largo y patético parlamento para recapitular el sentido, el mal sentido, de su don de presa, que hubiera sido preferible dejarlo inexplicado. Un cuerdo propósito atenúa la condición de *adefesio*, que al fin reclama para sí, y la obra termina en un despliegue de *meló*, en una tensión anímica y aun física propia del más efusivo gusto de fin de siglo.

Si Margarita Xirgú no fuera tan grande actriz como es, ese final y varias otras partes de la obra hubieran resultado irrescatables de la truculencia, de una lóbrega, aflictiva truculencia. Todo eso, tal vez, porque Alberti no cuidó, no contuvo el patetismo ni aun en la linde del melodrama, y lo dejó contagiarse de histrionismo, de aparato, de retórica, de imprecaciones desaforadas que -algunas a pesar de su originalidad formal- forzaban hacia un duro propósito de culminación, que en cierto modo no obedecía sino a prejuicio de construcción de la pieza, el curso de *El adefesio* y la distorsión de sus personajes.

12 de enero de 1945

REALIZOSE AYER LA CHARLA SOBRE DERECHO PENAL EN BASE A LA OBRA DEL Dr. JUAN CARLOS PATRON

EN ACERTADO ANALISIS SOBRE LOS PROBLEMAS PENALES Y CARCELARIOS EL Dr. MARTINEZ MORENO

A las 17.30 hrs. se realizó en el Centro de Estudiantes de la charla sobre Derecho Penal y Régimen Carcelario a cargo del Dr. Martínez Moreno.

La charla fue dirigida al público por el Dr. Martínez Moreno, quien expuso los problemas penales y carcelarios que se presentan en el país. El Dr. Martínez Moreno, quien es un reconocido experto en el tema, expuso los problemas penales y carcelarios que se presentan en el país. El Dr. Martínez Moreno, quien es un reconocido experto en el tema, expuso los problemas penales y carcelarios que se presentan en el país.

Escenas de la Obra "Celda 1040"



Los actores en una escena de la obra "Celda 1040".

La obra de J. C. Patron será estrenada el viernes en el Centro de E. de Derecho.

Las fotografías ilustran momentos de la obra.

En las fotografías se ven a los actores en una escena de la obra "Celda 1040".

Y sin que hubiera motivo valioso para el procesamiento del individuo. Lo normal y rutinario del caso se teatraliza, lo confirma y realza el Dr. Martínez Moreno con sus ejemplos reales que narra. Tan puntillosa parece ser la ley que las cosas a ella suelen aparecer con su triste secuencia procesal por los lados menos pensados por el delincuente. Es así que a quien

no se castiga por amenazar a otro de muerte puede ser castigado por apropiación indebida o hurto del arma que dio pie a la amenaza. Aunque resulta claro el hecho de que en tales circunstancias, si algo estaba lejos del ánimo del delincente era robar un arma, sino matar a otro.

Estas dos primeras etapas, Comisario y Juez, son la antecámara de la cárcel, de la celda. La primera, y tal vez la más importante en virtud de su peligrosidad, es el impulso inicial que lleva a la "prisión" un individuo ya previamente "defectuoso". El sector "absolutamente" "defectuoso" es el que a veces se llama "misil" y que puede ser "defectuoso" en temas legales que lamentablemente pueden prescindir del valor humano del caso. La comisión de un delito, la infracción a su deber, y este lo olvida, apenas lo deposita, condena a custias, en el establecimiento de detención o correccional. Y esta es sin duda la parte más trágica del frecuente nudo. En la obra se narra — y las estadísticas oficiales también lo hacen — en que subyacen los individuos a quienes la ley llama "defectuosos". Respondiendo a su derecho, agitando la

La obra de J. C. Patron será estrenada el viernes en el Centro de E. de Derecho.

La obra de J. C. Patron será estrenada el viernes en el Centro de E. de Derecho.

La Dama del Alba, de Alejandro Casona

Cuando Casona emprendió su carrera literaria, no se advirtieron en sus obras las dificultades de comienzo; cierto don de oficio escénico anterior a toda experiencia se demostraba en aquella iniciación, así fuera a propósito de adaptar para el teatro *El crimen de Lord Arthur Saville*, de Wilde. Luego, *La sirena varada* -a pesar de sus irregularidades de desarrollo, de sus desfallecimientos como farsa, de sus ocasionales pecados de patetismo- tenía cierta verdadera pujanza de acento lírico, un henchido clima de poesía que no era insuflado verbalmente al asunto sino que estaba en su misma ligera inverosimilitud de planteamiento, en su aire de imposible cordura, en todo lo que creaba una atmósfera de irrealidad, donde la sola falta del autor era amonestar la ingravidez de esa sustancia de vena imaginativa con las propuestas, a menudo explícitas, de una filosofía de la vida.

Ese fue el comienzo. Y luego del insinuado descenso de otra farsa -en sí misma apreciable pero indicativa de otro camino menos prometedor: *Otra vez el diablo*- la producción de Casona empezó a dar la ingrata sensación de una posesión profesional de medios dilapidada, de un oficio divertido, mal entretenido en naderías, del instrumento bien templado para el fin mediocre, de la vacuidad del don sin la debida aplicación. *Sinfonía inacabada* (con un segundo acto anecdótico, impecable pero superficial), *Prohibido suicidarse en primavera* (con un buen hallazgo de ambiente y dos retóricas, una de palabras y otra de sentimientos, para el macizo melodrama) y *Romance de Dan y Elsa* (con un pintoresco primer acto, y dos restantes que acusan el más bajo nivel del teatro de Casona) marcaron el proceso de una desilusión progresivamente mayor. Al cabo de él, Casona ha escrito ahora *La dama del alba*, y

una rara credulidad colectiva -en la que participa tal vez el mismo autor- concede que pueda haberse vuelto, con ella, al módulo del teatro poético, donde *La sirena varada* sigue estando sin compañía de ninguna obra de Casona. Lo curioso es que algunos de los que han señalado ese regreso lo han hecho sin haber anotado oportunamente la sensible deserción; el autor vuelve, para ellos, a lo que nunca dijeron que abandonara.

Desprevenidamente, se afirma que con *La dama del alba* Casona vuelve al teatro poético, sin pensar en la distancia que media entre el teatro de tratamiento lírico de las situaciones mismas, no de la formalidad literaria, de clima poético y asunto de filiación poética (sólo obediente a lo que T. S. Eliot llamara *lógica de la imaginación*, extraña a la *lógica de los conceptos*) y el teatro de relación de sucesos, poco importa que corrientes o sobrenaturales -o ambos, como en *La dama del alba*- dichos en forma poemática sobre la falta de gracia imaginativa en el plan mayor de la obra, en su diseño de situaciones, en su misma concepción.

En *La dama del alba* hay profusos verbalismos, caudalosa metaforización, todo un trabajo de argüido lirismo (tampoco legítimo) en las frases, que pretende vanamente, recamando el estilo, invertir de acento poético la vulgaridad de su obra, la de su planteamiento, lo convencional de su conflicto, la endeblez de su conducción.

Si el lector recordara con qué levedad de lenguaje, con qué confianza en que la poesía es connatural al asunto de la obra y a su clima, sin depender del cuidado barroco de cada frase, están escritas las mejores expresiones del actual teatro poético (*Carina*, *Intermezzo*, etc.), nos ahorraríamos esta precisión larga y fatigosa.

En *La dama del alba* hay un asunto de efusiva sentimentalidad melodramática, que abusa de facilidades de ambiente, que no discierne calidades de lo real y lo alegórico -olvidando que la legitimidad de la inmixción en sí no legitima todas sus formas- que se anima con ciertas ocurrentes facilidades (como la de confiar a la característica toda una parte de comicidad apoyada en decires y refranes, parte de seguro efecto). Y ese asunto inviste una forma literaria, que incidentalmente denota reminiscencias del teatro de García Lorca (fuera del lugar en que suena tan bien el *lorquismo*, que es una obra del propio granadino), todo lo cual inclina la

propensa generosidad emocional del público a la convicción de que aquél es un clima y aquélla una obra en que se alían el poeta y el autor teatral, en plenitud unitaria. Nada menos cierto que tal creencia.

En *La dama del alba* lo real no se recapitula y confunde en lo sobrenatural. La obra no funde los distintos planos, conjugando en una única dimensión, la de la escena, esas dos dimensiones de que -con pena de su frustrado ayuntamiento, con simple alternativa de intermitencias- se vale.

Y si es así, si nada opera una fusión en el plano escénico, si ningún estilo imprime a la obra su continuidad, ni nada rescata a un solo sentido las desprendidas glosas de la vida rural y las dos incursiones de lo sobrenatural, si a pesar del elemento simbólico no llegan a disiparse los reclamos de la verosimilitud, suenan a falso, a punto no resuelto, las frecuentes apelaciones a lo fortuito (la rescata del río el día en que la Muerte viene a la vieja casa rural, juega y se duerme dejando pasar su hora, la aparición de la hija pródiga en la misma noche en que puede cambiarse por aquella que ha conquistado, en lugar de la ausente, el derecho a ser feliz, etc.), suenan a falso las imposibles sustituciones en el desig-nio de la Muerte, que van a cuenta de procurar al público un *fin feliz* (así cuando, tras haber dicho *Yo no puedo elegir, me limito a obedecer*, la Muerte cambia su víctima). Todos esos puntos resaltan notoriamente como ásperos nudos en una trama sin realce, plagada de coincidencias, de terribles secretos guardados, de *sus-pensos* y frases de folletín.

No sólo la expresión, sino también los sentimientos que con lenguaje figurado, imaginativa, metafóricamente, se ponen en boca de los personajes, recuerdan a menudo -en un rebajado nivel de vulgarización de lo poético- a Federico García Lorca y a sus criaturas de teatro. Así Telva, de *La dama del alba*, recuerda al mismo tiempo a la Madre de *Bodas de Sangre* y a la *Vieja pagana* de *Yerma* cuando dice: *Cuando yo me casé creí que mi marido no me quería porque nunca me dijo lindas palabras. Pero siempre me traía el primer racimo de la viña, y en siete años que me vivió, me dejó siete hijos*. A semejanza de la Madre, también, ya no tiene ese marido ni ninguno de esos hijos.

Martín, de *La dama del alba*, recuerda nítidamente a la Novia de *Bodas de Sangre* cuando dice: *¡De qué me vale morderme los brazos y retorcerme entre las sábanas diciendo ¡no! si todas mis entrañas rebeldes gritan que sí!*

Y la comparación podría seguirse hasta el cansancio, con comprobaciones tales como la de que es la misma la obsesión de la madre de *La dama del alba* y la de la madre de *Bodas de Sangre*; la necesidad de saber que la hija, el hijo, estén descansando bajo tierra, en un sitio al que se pueda acudir. Si hemos dado la pauta de estas aproximaciones no es por un prurito de censo literario, que sería tonto, sino para indicar ilustrativamente que en Casona el material presuntamente poético, la planta misma de los personajes, es obra de una vena profesional, que incorpora sin inventar, que trajina sin preferir ni discriminar, en busca de una fácil, y también dudosa, imagen de belleza, para halago de gustos distraídos.

Cuando el autor se ha aplicado a hallar el entronque entre lo real y lo fantástico popular, lo ha intentado a través de las alternativas de un conflicto convencional: esto ya lo hemos dicho. Pero queda por aclarar que el autor ha entendido el tratamiento de lo popular -en cuyo conocimiento debemos fiar- con un sentido de pintoresquismo propio de quien escribe una obra de *color local* para públicos extranjeros. Así, el personaje de Telva, la vieja, se resuelve en un profuso raudal de modismos, de refranes, de expresiones de gracejo popular, en una fatigosa continuidad apologética del habla vulgar española. Al familiarizarse el espectador con ella, acaba por admitir sus intervenciones como la previsible fatalidad de tal o cual dicho, de tal o cual frase hecha, en sí más o menos festejable pero, en el conjunto, superabundante.

Y en esa efusión verbal que sostiene, o discursivamente intenta sostener la parquedad sustancial de *La dama del alba*, se desliza a veces el giro del mal gusto, el sesgo de facilidad infortunada; así *desgranar arvejas... es como rezar un rosario verde*, el amor es *ese travieso misterio que llena la sangre de alfileres y la garganta de pájaros*, así *la desgracia se había metido en esta casa como cuchillo por pan*, etc., etc.

Queda una salvedad por hacer, no acerca de la obra sino de este comentario: considérese esta crónica como escrita en la ins-

tancia en que no se estiman ciertos valores elementalísimos, ni se tasan aciertos de los que sólo puede felicitarse al novato, por cuanto se parte del supuesto de que en Casona todo eso ya no es elogiabile, o por lo menos no lo es en la medida en que es objetable lo que falta para alcanzar la plena obra de arte, que sigue debiéndonos.

En todo caso, considérese este comentario como el necesario envés de la opinión dominante, que con llamativa unanimidad ha encontrado singulares bondades en *La dama del alba*.

De la interpretación que dio a esta obra la compañía de Margarita Xirgú, apenas corresponde hablar a tantos días de terminada esa temporada. Con excepción de un papel secundario, la obra tuvo el mismo reparto que en su estreno en el Teatro Avenida de Buenos Aires, el 3 de noviembre de 1944.

Corresponde una única mención, una mención mayor, para Margarita Xirgú, que sostuvo muchos pasajes de *La dama del alba* con su señorío de actriz, limando asomos de truculencia y prestigiando, con su presencia en escena, instantes a los que nada sino esa presencia podía salvar del melodrama.

12 de enero de 1945



Con María Adela, Inés y Eduardo, en su casa de la calle Verdi. 1955.

Así que pasen cinco años en el Teatro Universitario

El Teatro Universitario del Centro Estudiantes de Derecho, que hasta ahora se había presentado al público con dos obras de exigencia tan dispar como *Angélica* de Leo Ferrero y *La farsa del Licenciado Pathelin*, llevó días atrás a escena, en el auditorium del Liceo Francés, *Así que pasen cinco años, leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*, de Federico García Lorca, obra hasta ahora no representada.

Un ilustrativo fragmento de Alfredo de la Guardia, utilizado en los anuncios de esta representación, prevenía acerca de las características de esta pieza, impar en el teatro de García Lorca, señalando la innegable influencia de Lenormand y, tácitamente, la invención del drama a partir de un concepto metafísico, como lo anota la calificación de *leyenda del tiempo*.

Así que pasen cinco años, cuya primera calidad cierta -y resal- tante, en un aprecio ligero como el que aquí, por fuerza, nos limi- taremos a hacer- es la teatralidad, la enhiesta armazón escénica, presenta dificultades para una comprensión desprevenida, de pri- mera mano. Si el don de su visualidad escénica le presta, en tanto que es asunto conceptual, mayor don comunicativo del que sería capaz de tener el simple desarrollo de la idea, esa virtud de exposi- ción teatral no llega esta vez, no puede llegar a ser tan oferente como la juglaresca facilidad poética en el tema sentimental (Ma- riana Pineda, Doña Rosita, La zapatera) ni tan persuasiva, en abordaje rápido, como el acento pasional iluminado y ensombreci- do en *Bodas de Sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*.

Eso sólo explicaría que la obra entera, en una versión literal y completa, desconcertara al público. La perplejidad, en el caso de esta representación, ha podido ser tanto más fácil cuanto que, por razones accidentales, fue forzoso un montaje especial, que llevó a la supresión de algunas escenas. Y, entre las escenas suprimidas, figuraban dos que significan otras tantas claves para el cabal entendimiento de la obra: aquella en que el joven es rechazado luego de su primera expectativa de cinco años y aquella otra en que, acudiendo -en el apuro de su condición mortal contra el tiempo- a un primer amor con cuya seguridad contaba, es obligado a esperar otros cinco años, antes de los que morirá. Ausentes esos dos puntos, algunas alusiones y la misma fábula metafísica que informa a la obra, quedaron sin sostén. A pesar de eso, y en el carácter de ensayo que sus actores le han dado, ofreciéndola como primera prueba de una labor más acabada, la representación superó varias de sus costosas dificultades, y significó un punto de madurez en cuanto a labor escénica, que mide -sin retroceso- la distancia que un par de años de labor ponen entre esta versión de García Lorca y la inicial de Leo Ferrero.

Por otra parte, las exiguas dimensiones del escenario en que fue llevada a escena, privaron a la versión de *Así que pasen cinco años* de un juego escénico más vivaz, hacia un sentido del espectáculo teatral, que sus actuales animadores no han renunciado a darle, ni han creído incompatible con el libro.

Ciertos insinuados efectos de ballet, cierta presteza del ritmo -casi hasta la farsa- han sido imposibles en el escenario del Liceo Francés, cuya estrechez comprimió, materialmente, algunos de los mejores efectos teatrales de la obra. Si a ese hecho se agrega el explicable apagamiento -en un primer contacto con el público- de algún aficionado, se explicará la sensación, dejada por el Teatro Universitario, de que la obra se concebía y decía con soltura mayor que aquella con que, sobre la escena, iba jugándose. Y algunas partes confiadas a pocos actores -como el comienzo- sólo pudieron adelantar parcialmente cuál es el tono y el ritmo que se buscan, por parte de la dirección, para estas versiones de *Así que pasen cinco años*.

El punto mejor de esta representación fue, sin duda, la noble y lúcida valorización del texto literario, el discernimiento de sus pormenores, las pruebas constantes de su ponderación justa (cier-

tos detalles escénicos como el retrato que presidía la escena final acreditaron una acertada busca de correspondencias en la obra de García Lorca, y apuntaron la exacta situación de este drama).

Cuando existe este punto de partida, puede fiarse lo demás al tiempo y a nuevos ajustes. Tenemos especialmente que dar fe de que todo lo que hoy pueda señalarse como objeción está en camino de obviarse, porque nos constan las dificultades y peripecias materiales y aun personales que han entorpecido esta empresa del Teatro Universitario, y que hacen digna de encomio, en una valoración extrateatral -más cercana que el simple comentario desasido de lo visto en escena- esta aventura de afrontar, por primera vez, el texto de esta obra sin correspondencia en el teatro lorquiano.

Aventura a la que, repetimos, su resultado basta para legitimar, y sus dificultades -grandes, tratándose de un conjunto de aficionados- para encarecer.

29 de junio de 1945

El Balcón de Gunnar Heiberg, en la Asociación Cristiana

En el correr de la semana pasada, el Cuadro Dramático de la Asociación Cristiana, bajo la dirección de Denis Molina, llevó por dos veces a escena la comedia en tres actos de Gunnar Heiberg *El Balcón*.

El primer punto que debe proponerse el comentario es el de la interpretación del sentido mismo de la obra, ya que causó alguna sorpresa al público la forma en que parecía haberla entendido el director. Comencemos por decir que si hubiera sido dada según una tónica naturalista, de acuerdo a lo que la fecha y algunas indicaciones del libreto podrían exigir, *El Balcón*, obra de planteamiento teatral primario, de transcurso simple y rectilíneo, no exenta de retórica psicológica y bruscamente esquemática en lo sentimental, no habría interesado.

En un estilo naturalista, habrían llegado a pesar, no obstante la brevedad del libreto, ciertos momentos, como aquellos en que Abel llega a demostrar -casi hasta el tedio- su naturaleza absolutamente discursiva.

El mismo hecho de que los personajes opuestos -Abel y Antonio- sean criaturas enterizas, cuya conducta en escena jamás desmentirá, no tanto la propia creencia que ellos pudieran tener, sino la que el autor tiene de ellos, era poco propicio para una versión naturalista.

Es claro que esa comprobación no absuelve al cuadro de la Asociación Cristiana de otro cargo: el de haber observado casi

siempre una suerte de eufemismo de los gestos, de contención de las actitudes, aplacando en escena las palabras y las indicaciones del libro. Y no lo absuelve porque esa actitud no parecía estar dictada por la convicción de ningún estilo de interpretación, sino por consideraciones de otra índole.

En cuanto al centro mismo del asunto, *El Balcón* fue entendido por el Cuadro Dramático que lo llevó esta vez a escena con cierto sentido de una alegoría sobre el amor y su mejor forma de validez humana. En tal orden, existiría un contrapunto de los dos personajes, en función de las dos ambiciones que los mueven, y la mujer no sería sino el ejemplo de una decisión. Cristóbal de Castro, traductor y prologuista de la versión española de *El balcón*, se atenía a su título y tal vez a una frase del viejo Hessmann en el primer acto, para decir, con inexcusable mal gusto de la forma: *Por eso, cuando en el tercer acto la vemos abrazada a Antonio, ábrese ante el lector la perspectiva de una serie de hombres que, uno en pos de otro, asaltarán el balcón para reinar sobre su cuerpo y sobre su alma*. Ya antes había escrito, en la misma creencia, que Julia es *la hembra de presa y nada más*.

Pues bien. Esa teoría de los amantes, que para Cristóbal de Castro y la mayoría del público queda abierta, se cierra con la posesión de la mujer por Antonio, según un sentido universal que eleva a los personajes a ser caracteres, que es el que el cuadro de la Asociación Cristiana ha preferido.

Vista y leída luego la obra, y aun eludiendo todo pronunciamiento que suponga indagar la intención del autor, cabe decir que adquiere dimensiones de mucho mayor interés con este segundo entendimiento, que la redime de la puerilidad de una oposición concreta y fortuita, enunciativa de una indefinida sucesión. *El balcón* no sería ya *une tranche de vie* (si lo fuera, cabría reprocharle más de una gran endeblez); contendría no sólo todos los elementos de una estructura teatral, bien que muy simple, sino también todos los elementos de un proceso humano planteado y llevado a su término. Por lo demás, la forma en que está trazada la oposición de los personajes insinúa ese sentido de la obra: desde algunos menudos contrastes como el de la escritura con el tallo de lilas, hasta la forma en que Julia siente plantearse el encuentro final de los dos hombres como un enfrentamiento -superficial, por otra parte- de dos concepciones. Abel, engañado y sin idea de vengarse, lleva su extremo discurso hacia estas palabras: *Pero en cuanto dos almas se encuentran, comienzan a estorbarse, a molestarse la una*

a la obra, se detienen y ya no pueden avanzar. Y si dos cuerpos se enlazan, queda el santuario profanado, el templo cerrado y la llave arrojada al abismo. La mujer ríe ante este discurso, y explica luego porqué: *¿Pero es que a tí no te inspiran amor más que las almas? ¿Cómo has de querer a una mujer? ¡No puedes quererme!*

Y cuando Antonio parece por un momento compadecerse de Abel (a quien Heiberg imagina con un *dulce y grave semblante*), Julia sigue planteando la oposición abstracta: *¿Te compadece de las almas, ya que te pones de su parte? Como gustes. Vete si quieres. Vete, vete.*

Y tras haberse ido Abel, la angustia de la mujer se da espacio en este diálogo:

Julia - (En voz baja, cogiendo a Antonio de la mano) ¿Tú también eres lo bastante civilizado para no sentir amor por el cuerpo?

Antonio - (Sin dejar de mirar al balcón y sin volver la cabeza, sujeta a Julia con las manos entre sus cabellos, obligándola a levantar la cara) ¡No!

Esta presunta validez concedida al conflicto lo elevaría por encima de la alternativa concreta de que se ha servido para expresarse. La obra adquiriría otra vigencia, y podría convertirse en un antecedente teatral de dramas posteriores: *Un día de octubre*, la famosa obra expresionista de Georg Kaiser, y, más llamativamente próxima, una pretendida réplica a Kaiser que escribió el francés Paul Démas, cuyo sedicente *teatro intelectual* ha merecido injustas apologías. En una obra de Démas (dada a conocer hace años en el Artigas por Antonio Gentil y Helena Cortesina, bajo el título de *Deseo*), este argüido conflicto entre las dos partes del amor y la primacía de lo físico, era desenvuelto en un tono polémico que llegaba hasta la fatiga.

De todos modos, como conflicto verdadero, el que así vendría a plantear *El balcón* está ya superado; seguiría siendo un conflicto ficticio aunque la vida misma llegara a proponérselo, en su retórica imitativa del arte. Pero, dicho eso, no puede negarse que a *El balcón* le serviría para un mayor interés que el de anécdota concreta, pobremente plantada en escena, sin más mérito que el de la belleza aislada, literaria, de algunas frases, y su esquematismo esencial.

No objetamos, pues, el entendimiento del libreto, aunque sí el sentido de la atemperación del mismo, que fue visible. Y, en un orden más menudo de consideraciones, cabe también señalar algunas salvedades.

Creemos que el tortuoso y complicado personaje de Hessmann (en algún modo el único personaje no enterizo de *El balcón*) fue desvirtuado por la preocupación de forzar sus actitudes hacia lo cómico, en un falsete insoportable de la voz y en una caricaturesca exageración de las actitudes, que diluyeron en una comicidad de zarzuela la sensación de un grotesco oprimente, que Heiberg se propone. El aficionado que tuvo a su cargo la animación de este personaje, dilapidó penosamente su voz y sus buenas disposiciones escénicas, llegando hasta esa mala palabra del teatro -mala palabra sobre todo aquí- que es la *machietta*. De este efecto se resintió el primer acto de la versión ofrecida. Una frase que Hessmann pronuncia hacia el fin del acto -*¿Por qué había de ser mi vejez más intensamente cómica que vuestra juventud?*- sonó como una requisitoria contra el entendimiento que se le había dado en escena.

Asimismo, Antonio apareció como un personaje sin alma ante el público: en un indistinto tono de energía se quiso dar su perentoria firmeza, su seguridad en sí mismo, su poco escrúpulo de las ideas. Se le hizo aparecer con algo de patán, se oscureció alguna ocurrencia ingeniosa que Heiberg pone en boca de él, se le convirtió en un mero sujeto imperioso.

Se desempeñaron bien Lila Fréssola y Lanza Muñoz en sus caracterizaciones de Julia y Abel; en el segundo acto, sin embargo, el aire distraído con que Abel habla, absorbió en la ocupación principal de anotar sus libros, acentúa innecesariamente una forma capciosa de presentar al personaje.

La estrechez del escenario de la Asociación Cristiana se advirtió en el tercer acto, obstaculizando el juego teatral imaginado por Heiberg.

Las objeciones que anteceden parten de un punto que debe estar sobreentendido: el de la exigencia que podía tenerse ante esta representación teatral, por el hecho de haber sido dirigida por Denis Molina.

3 de agosto de 1945

La Casa de Bernarda Alba, estreno de Margarita Xirgú

La Casa de Bernarda Alba hubiera sido probablemente -a no mediar la muerte del poeta- un punto de transición en la dramaturgia de García Lorca. Lo que Alfredo de la Guardia llama *riqueza imaginativa dentro de la parquedad del estilo* definiría tal vez a *La Casa de Bernarda Alba* como a una aspiración de realismo, perseguida a través de una preocupación de oficio teatral más acusada que en las demás obras del autor.

García Lorca aparece aquí más afanado que nunca en *hacer teatro* sobre esquemas de asunto y situaciones, en sofocar el don poético, en abdicar de su fácil instinto del color, de la espontánea felicidad juglaresca que ilumina algunos de los mejores momentos de su teatro anterior.

Por primera vez, se recoge aquí la sensación de que el escritor quiere conducir a todo trance a los personajes y las situaciones. Y los primeros importan definitivamente menos que las segundas. De ahí que a veces asigne a cada criatura una frase y, aún, un sentimiento, por la sola necesidad de componer una situación, de seguir *el juego*. Tanto es así que dos de las hijas de Bernarda Alba -Amelia y Madgalena- no llegan a imponerse con ningún perfil al espectador; yerra, por eso, la observación que se atiene al estricto nominalismo del reparto para sostener que los personajes han sido vistos, esta vez, con un especial cuidado de su diferenciación, de su particularidad vital, de su carnadura humana.

Al escribir *Bernarda Alba*, García Lorca se situó ante una instancia previa de eliminaciones; se ciñó a la exigencia de una conci-

sión, de una estrictez de línea trágica sin distracciones literarias, por legítimas que fuesen. La pena de ese enrarecimiento se alía a la deliberada sordidez de *La Casa de Bernarda Alba*, al empecinado escrúpulo de lograr para ella, a veces artificialmente, la tensión máxima de un clima de tragedia. García Lorca presentía tal vez, al hacerlo, a los Paul Morand que pudieran aproximar *Bodas de sangre* a *Cavallería rusticana*, y quería alejarse de la posibilidad de merecer algún día tan disparatados reproches, aboliendo la anécdota, el aire poético, ese aire al que la obra quiere cerrarse tanto como la casa de Bernarda Alba al *viento de la verdad*.

Se atuvo, así, al propósito trágico en su desnudez elemental, directa, indesviable. De ahí la buscada sencillez de la composición, su acendrado carácter, su ciclo hermético, al estilo de las tragedias clásicas, donde nada distrae del motivo principal, donde la intensidad del pathos trágico no conoce escapatorias. La obra se condena así a un solo acento, graba en él toda su pesadumbre. Pero esto no puede dejar de ser un riesgo; la fluencia de poesía daba a los otros dramas secretos alivios, que eran la clave de una naturalidad sin naturalismo, la ley de un mundo pasional que sólo saltaba las vallas de lo humano tras haber recorrido todo su campo. Es difícil, por eso, imaginarse a García Lorca despojándose de dones hacia un realismo, persiguiendo lo real como un término definitivo.

En *Bernarda Alba*, donde es visible la contención de la poesía, no escapan en cambio la deliberación intelectual, el afán conductor. Se llega a pensar si el motivo del drama vale el precio de su ascética concentración formal, esa subordinación estricta hecha en cierto modo a expensas del mejor García Lorca.

No vaya a creerse que esta afirmación suponga el desconocimiento o el ligero menosprecio del detalle. En *La Casa de Bernarda Alba* existe lo episódico, viven los atributos más menudos y se dan lugar algunos de esos triviales pormenores cuya gracia es característica del teatro lorquiano; pero cada episodio, cada alusión y cada detalle están traídos a cuenta de la mayor intensidad obsesiva del tema, de su implacable gradación hacia el desenlace. Jamás un designio tan cerrado ha conducido a toda una obra como a ésta, en el teatro de García Lorca. No hay nada que deje de recapitularse y centrarse en el motivo dominador, nada que deje de ser atraído por la virtud aferente del drama, de uno a otro

extremo de la obra. El relato de lo ocurrido a Paca la Roseta, el episodio de la hija de la Librada, el del robo del retrato, la conversación de Bernarda Alba con su vecina -que alude al acoplamiento de caballos y yeguas-, la grosera facilidad con que La Poncia relata su experiencia del amor, la hermosa visión del caballo blanco en medio de la cuadra, todo incide en el enclaustramiento de las cinco jóvenes mujeres, todo alimenta sus desazones o sus prejuicios, en un contraste que llega a apoyarse en lo plástico, profundizando el luto de las cinco doncellas. La plenitud física que está vedada a las hijas de Bernarda Alba insiste crudamente, con un sentido de incitación y de escándalo cuya represión es el suspenso de toda la obra y cuyo estallido final juega el desenlace.

Es cierto que de este papel reductor del tema dramático nace, en buena parte, la unidad de la obra. Ha hecho decir a Alfredo de la Guardia (en su ya mencionado comentario de *Latitud*) que esta obra es *la más homogénea y prieta creación dramática de Federico García Lorca*.

Pero esa unidad es la de lo sistemático, la totalidad de algo en cierto modo enterizo. Hasta tal punto es así que el personaje de María Josefa -madre de Bernarda-, que desde su demencia senil alude al mismo drama de las mujeres jóvenes, da la sensación de yuxtaponerse a la obra en una forma desasida, con un sentido de frustración dramática inevitable. Es que el poeta no podía dejar de ser, enteramente, en el García Lorca de *La casa de Bernarda Alba* y se adhirió a este perdido objeto, a este efugio inconsciente.

El vigilante escrúpulo de autor teatral ha llevado a García Lorca a componer, en *Bernarda Alba*, una atmósfera sin fisuras: la que crean los dos primeros actos. Hay, a esa altura, un clima tenso, cuya posible evolución es mínima, a pesar de la violencia del desenlace que luego se arguye para ella. García Lorca se aplica a mantener esa tensión con episodios como el del retrato y la última aparición de la vieja demente. En el primero de esos episodios cabe anotar un elemento, expresivo de toda la tesitura dramática de *Bernarda Alba*: la sorpresa del hallazgo del retrato, en poder de quien no se esperaba que lo tuviera, es utilizado no a cuenta de acreditar el amor de Martirio por Pepe el Romano, sino a cuenta de descubrirlo en escena, y de revelarlo netamente al público. Como nunca, García Lorca ha sentido, en ése y otros momentos de *Bernarda Alba*, la necesidad de interiorizar e interesar al público

en el asunto, de volver sus personajes hacia él, de hacerlos discurrir y mostrarse ante el auditorio. He ahí una acusada, y casi anacrónica, preocupación de realismo.

Ella lleva, asimismo, a otra endeblez: la explicitud de ciertos diálogos, servicialmente informativos. Por ellos sabemos en el primer acto cómo es Bernarda Alba, por qué Angustias es más rica que sus hermanas, por qué quiere casarse con ella Pepe el Romano, cuál ha sido el resultado de una partición sucesoria, y -en el tercer acto, por la conversación de las dos criadas- que *las cosas se han puesto ya demasiado maduras* y cuál es la peor de las hijas de Bernarda así como la definición del problema sexual de todas ellas. Las formulaciones psicológicas de los personajes se dan, asimismo, a través del diálogo, para lo cual el autor, afanado en el tema y moviendo en él sumisamente a las criaturas escénicas, las hace hablar a su propio dictado de creador.

Esta es una de las salvedades a anotar, al margen de la afirmación rotunda -que se ha hecho- de que se advierte en *Bernarda Alba* un *crecimiento de la maestría en el oficio* dramático de García Lorca. Para contrabalancear reparos semejantes no puede olvidarse, claro está que probablemente *Bernarda Alba* es una obra inconclusa, la primera versión de la obra definitiva que pudiera haber salido de las manos de García Lorca. (Lo hace presumir, entre otros indicios, la fecha de los originales, a menos de un mes de la muerte del poeta).

La aclaración de que se trata de una obra escrita con *la intención de un documental fotográfico*, es tal vez retrospectiva y ha nacido de una primera lectura del drama. Por lo demás, no debe magnificarse su sentido, su pena de tomar demasiado al pie de la letra las imposiciones del realismo, y reprochar al final del tercer acto -que señala una evidente desigualdad de ritmo- su precipitación, su argüida violencia, su sentido de marcada culminación. A casi todos sus personajes, García Lorca los ha enfrentado con la muerte: por primera vez, una de sus criaturas llega a provocársela. Esta alternativa, a la que Alfredo de la Guardia califica de *el momento más legítimamente trágico de todo el teatro de García Lorca*, es fortuita; queda la incertidumbre de que repose sobre un error, sobreviene en un tiempo escénico brevísimo y nada prepara para llegar hasta ella. El elemento de sorpresa cuenta aquí más decisivamente que la exigencia de una necesidad interior, de la

que el público haya tenido antes conciencia, como ocurría con el desenlace de *Yerma*, por ejemplo.

La tragedia no explícita en *Bernarda Alba* es la misma de *Bodas de sangre*, en sus últimos términos: la plenitud física y su estrecha vecindad de la muerte. Pero en *Bernarda Alba* el autor teatral ha sobrepuesto a ese tema elemental, primario, un problema de honra (el típico asunto del teatro español, según Amado Alonso).

La vicisitud es otra, pero las criaturas escénicas, esta vez más apocadas, son sustancialmente las mismas de la dramaturgia anterior de García Lorca. Sería muy fácil establecer su filiación literaria, mencionar precedentes. Hay, para todas ellas, lo que podría llamarse un solo paisaje anímico, una sola perspectiva de la vida; *La casa de Bernarda Alba* cierra en todo sentido las ventanas que puedan dar hacia afuera, rebusca en la sordidez todas sus posibilidades. Y en el apagamiento y la rebeldía consumen las cinco mujeres todas sus posibilidades, muy poco pródigas, aun para el teatro.

La parcialización del mundo ha influido en la parcialidad del documental fotográfico: la versión de las costumbres, prejuicios, supersticiones del pueblo ha sido dada con sentido de exactitud, pero sin pena de su fragmentaria validez.

Las inmediatas preocupaciones materiales de los personajes, y las inminencias que asedian a esas preocupaciones, son ya conocidas en el teatro de García Lorca; con énfasis, lo señala De la Guardia: *está la boda -unas veces presente, otras inmediata- con su aroma de azahares malditos, como en los poemas anteriores; con sus sábanas de encaje que siempre se tornan en banderas trágicas, etc.*

Lo acendrado del tono lleva a veces hasta el delirio a los personajes; da la cifra de esa otra característica (tampoco desconocida en el teatro de García Lorca) la crisis final de la cordura de Bernarda Alba, y la delectación con que pronuncia su mandato: *Nos hundiremos todas en un mar de luto.*

En el juego teatral, contrabalancea esa distorsión de los personajes la grosera rudeza de ciertos relatos y ciertas expresiones y la facilidad de algún chiste, que rinden un pequeño y tal vez innecesario

sario homenaje al sentido común del espectador medio, y a su necesidad de tener alguna mínima tregua.

La versión ofrecida por Margarita Xirgú se resintió de la falta de una dirección que lograra imprimir a la obra un estilo. Se llegó a una desaforada exageración de lo trágico, sobre todo al final. Y en la busca del efecto cómico, meramente incidental, María Gámez llegó a usurpar una preferencia escénica que no le correspondía, aun frente a Margarita Xirgú e incluso a costa de forzar el texto. A esta incomprensión por superficialidad, se agregó otra, menos molesta aunque más sustancial: el pudor de García Lorca de no hacer poesía no tenía por qué liberar a las actrices del pudor de no hacer melodrama. Sin embargo, en general, ellas se sintieron engañosamente liberadas. Pilar Muñoz fue, en este sentido, la más audaz.

Es absolutamente exacta esta observación de Alfredo de la Guardia: *La interpretación, en conjunto, se vertió un poco exteriormente cuando exigía una introversión, una concentración muy densa.*

Margarita Xirgú tuvo la preocupación de componer plásticamente a su personaje, y en tal sentido nadie supo estar a su nivel en la escena.

Buenos los decorados de Ontañón, que se libraron de la afectada preocupación de entenebrececer más *La casa de Bernarda Alba*, desaprovechando, con todo tino, una facilidad llamativa en tal sentido.

24 de agosto de 1945



Con su hija Inés. Marzo de 1956



*Con su hijo
Eduardo. 1949.*

Comedia Francesa en el 18 de Julio

Actuó durante tres días en el 18 de Julio, ofreciendo en total cinco funciones, la compañía francesa de comedia que se anunció como embajada cultural de Francia, y a cuyo frente se halla Jean Marchat.

En estas cinco funciones, la compañía no dio a conocer ninguna novedad que realmente pudiera tener el sentido de tal para un público deseoso de renovar su admiración -esa generosa admiración a priori, que lleva a nuestro público a cubrir los abonos de tales espectáculos- por Francia. Lo mejor que puede acreditarse a esta compañía de Jean Marchat (que no es, de ningún modo, una gran compañía) es algo que sólo puede ser capítulo especial de elogio en medio de una realidad tan mediocre como la del teatro que vemos durante el resto del año, con alguna excepción, en Montevideo. Es ese decoroso nivel de oficio teatral, esa amable desenvoltura de fondo y forma que, si no dice nada importante, tampoco ofende al gusto o a la inteligencia.

Hyménée, de Bourdet -obra que podría haber causado alguna sorpresa en 1900- es tal vez la mejor referencia de lo que puede dar esta compañía; sirvió para demostrar esa superioridad, no por superficial menos cierta, de un elenco teatral que no se propone abordar grandes empresas, pero que sabe decir lo que aborda; y que tiene algún sentido de la espontánea facilidad, de la superada técnica del oficio de escena.

El más noble espectáculo literario fue, por el continente de persuasión, por el acento con que se animó el texto, el de *Le jeu de l'amour et de la mort*, de Rolland; pero la misma obra, contagiada

de simpatía por su tema, apenas se preocupaba de pertenecer al teatro. Sólo buscaba en la facilidad de éste la ocasión de decirse.

La compañía ofreció, pues, una satisfactoria prueba de su ajuste en *Hyménée* y -en la medida en que la obra lo permitía- en *La Parisienne* de Becque. (No vimos *Le Misanthrope* y ya diremos por qué nos pareció deplorable la versión de *Les précieuses ridicules*, ambas de Molière).

Antigone, de Anouilh

Esta obra, que corre sobre las líneas del asunto de la tragedia de Sófocles, manteniéndose fiel a su suma de hechos y tratando, tan sólo, de agregar algo -un mínimo *algo*- en alusiones y apotegmas, se dio precedida de la afirmación de su gran éxito en París, en 1943. Fue estrenada bajo la ocupación nazi, y las remotas entrelíneas de una exhortación tendiente a incitar a los franceses a un valor sin esperanzas ni desfallecimientos, parecen haber sido entendidas por la aguzada susceptibilidad de un pueblo al que, entonces, nada bueno podía decirse en un lenguaje más directo. Eso es lo que explica, tal vez, el éxito de esta larga y fatigosa obra, tan anti-teatral. Con su capciosa manera de deslizarse, en el límite de lo inteligible, un mensaje, Anouilh se acreditó tal vez ante sus compatriotas como buen francés, en un momento en que era difícil serlo. Pero, como autor de teatro, quien escribiera *La sauvage*, quien escribiera *Le voyageur sans bagage* no salió ganando nada con *Antigone*.

Antigone es una obra de continuo discurso; nada ocurre en escena. Todo suscita en ella una proyección de diálogos y parlamentos. La medida de todo suceso, en la escena, son palabras; la protesta shakespeariana (*Words, words...*) acudía al juicio del espectador más corriente. Lo envuelto, el significado apenas insinuado, era el llamado a una militancia actual que podía haber en el ejemplo de la devoción de Antigone por el cadáver de Polinice. Lo que Anouilh quería decir, tal vez, era que ese cadáver simbolizaba a Francia, y que ninguna devoción por ese objeto era un heroísmo perdido.

Pero lo que Anouilh malentendió fue que si esa trasposición, en su alcance, debía ser sugerida (a pesar de la prohibición de decirla) no había ninguna dificultad que lo obligara a abrumar

largamente al espectador con la vicisitud, en sí misma elemental y sencillamente inteligible, de Antigone ante la muerte de su hermano. Y fue con ese tema simple con el que, al fin, trabajó en desmedida extensión, intentando constantes elucidaciones verbales de lo que era la misma claridad y sólo podía pasar a ser si se le explicaba demasiado, la misma fatiga.

Hay personajes que acotan el discurso, explicándolo y explicándose ellos mismos. Comentan los sucesos -que invariablemente ocurren fuera de escena- definen sus sentimientos, extraen máximas de la acción que relatan, anticipan a veces lo que va a acontecer.

Todo esto en un indistinto plano de comentario explicativo, escrupuloso de todas las posibilidades del asunto, implacable. Al final, las más trágicas revelaciones parecen indiscernibles de los detalles secundarios, ya que la capacidad de prevenir el suceso y de asombrarse por él no le ha sido dejada, en absoluto, al espectador. Todo se lo han indicado o dicho desde la escena, en el más lento ritmo de discurso que pueda imaginarse para el teatro. Queda sin explicar, además, por qué el coro revela a Creón lo que éste ya sabe; la trágica muerte de la reina; aunque es visible que Creón y su sensatez pusilánime ante el heroísmo personifican a Vichy, y nunca habría parecido bastante a Anouilh abrumar a Vichy diciéndole de lo malo aun aquello que ya se supiera (pero esto supone tal vez una profana intención de psicoanálisis, de la que el cronista se apresura a declararse inocente).

Así, tal vez por una dificultad equivocada de sitio, *Antigone* fue un largo discurso, que el público escuchó en gracia al propósito que lo inspiraba. El público de estas temporadas tiene poca memoria, y no podía hacerlo en gracia a las buenas obras anteriores del comediógrafo, obras que hace algunos años el mismo Jean Marchat diera a conocer, en el mismo 18 de Julio.

Una obra de Becque y otra de Feydeau

La Parisienne, pieza en tres actos de Henry Becque, estrenada alrededor de 1890 y que ha permanecido como una de las obras más famosas del desventurado autor de *Les corbeaux* (véase el memorable capítulo *La disgrace de Becque* en *Réflexions du comédien* de Louis Jouvet), ha perdido alguna originalidad con el tiem-

po, aunque a veces se advierte en ella al ingenio amargo que la creó. La originalidad de que el triángulo conyugal tuviera el partido teatral de la ridiculez del amante, podía llamar la atención en 1890. Retrospectivamente, puede hacerse regocijante. Pero ya no es, en modo alguno, sorprendente. Una obra que figuraba en el repertorio de esta compañía y que no se dio en Montevideo, *Histoire de rire*, de Salacrou, es una de las muchas que repiten en el teatro de estos días esa aparente distorsión del sentido común.

En *La Parisienne* Becque anota -por momentos sardónicamente- la igual desventaja de un marido y un amante, y aun la mayor desventaja de los celos exasperados de un amante, para la frívola necesidad de no justificarse de una mujer.

Ese ligero tema, su corriente escritura teatral, el nombre de Henry Becque, la labor personal de Jacqueline Delubac, el liviano sentido de pasatiempo que tiene *La Parisienne*, justificaron este espectáculo, que fue amable sin proponerse, en ningún momento, ser importante.

Completaba la función en que se ofreció *La Parisienne*, *Feu la mère de madame* (La difunta madre de la señora), pieza en un acto de Georges Feydeau. (Tal vez recuerde el lector este asunto, a través de la adaptación que le dio el cine argentino, en el episodio de *Ceniza al viento* que animaban Olinda Bozán y Marcos Caplán).

Esta obra es de una comicidad exultante, supeditada a la ocurrencia, al absurdo insostenible de las situaciones, a la gracia primaria de algunas frases. Divirtió ampliamente al público, en un nivel en el que no cabía otra exigencia que la muy bien cumplida de que Jean Marchat y Gisele Casadesus se comportaran como actores capaces.

Le jeu de l'amour et de la mort

Esta obra de Romain Rolland, de la que se dice que exalta la grandeza de alma de Lavoisier -cuyo nombre apenas aparece modificado en algunas letras en la obra- tiene poco que ver con el teatro. Es algo así como una crónica teatralizada, que no se cuida de las largas tiradas de sus personajes; la vicisitud teatral indudablemente existe, pero Rolland no la enfrenta con la disposición del

dramaturgo, sino simplemente con la del escritor que busca la inmediatez de la forma teatral con respecto al público.

El éxito de esta versión estuvo en ese quid imponderable, que es el estilo de fidelidad con el texto literario, la adecuada conjugación escénica de la posibilidad dramática, la valorización teatral de lo literario, la propiedad del ademán histriónico para dar, en este caso, el aparato de pasión y nobleza con que soñaba Rolland, en un juego del amor y de la muerte que lo señala, acaso más acusadamente que el resto de su obra, como a un neo-romántico.

Así, sin grandes figuras individuales, sin grandes despliegues escénicos, por la simple homogeneidad en la convicción de sus pares, los actores que animaron *Le jeu de l'amour et de la mort* ofrecieron el mejor espectáculo de los que vimos en esta corta temporada.

Con parecida ausencia de grandes figuras, con parecida renuncia a toda imponentia de oficio teatral, *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, fue un espectáculo inolvidable en la última temporada de Juvet.

El secreto estuvo, entonces como ahora, en el acierto del estilo. Sin llegar a igualar ese precedente, *Le jeu de l'amour et de la mort* promovió en nosotros su recuerdo. Para una compañía que, de todos modos, no cuenta con capacidades individuales deslumbrantes, ninguna clase de representación podía ser más propicia, ni ninguna aparente humildad de intento más exitosa.

Una inexcusable versión de Molière

A continuación de la obra de Rolland, se ofreció el viernes por la tarde una representación de *Les précieuses ridicules*, de Molière.

Sin ignorar la poca importancia de esta obra, nos parece inadmisibile la versión que se dio de ella, por cuanto supone tergiversar, hacia lo circense, la comicidad de Molière. El pecado, por lo demás, no nos sorprende. En la última temporada de Juvet -para seguir mencionando este antecedente de indudable autoridad- se ofreció *Le medecin malgré lui* en una llamativa exageración de su grotesco.

De todos modos, esta versión de *Les precieuses ridicules* -anunciada con puesta en escena de Jean Marchat, y contando con su dirección artística- fue algo más que una notable exageración. Fue una desvirtuación lisa y llana de Molière hacia lo clownesco, desde la entrada de Mascarille en la absurda silla de manos en la que da una vuelta en escena, hasta el final de la comedia. Vestidos, actitudes, discursos de los personajes, todo estuvo falseado por una afectación desaforada, hacia una irritante vulgaridad de feria. La prueba de la desaprensiva disposición de ánimo con que se encaró la empresa de representar a Molière, empieza por estar en ciertas adiciones al texto (se agregaron las frases *faites attention, voyons, attendez un peu*, unos maullidos, etc.) y termina revelándose en tan burdos efectos como la payasada de los innumerables chalecos que sucesivamente se quita uno de los criados.

La burla descocada, tejida de sinsentidos literarios pero nunca abiertamente circense de *Les precieuses ridicules*, se convirtió aquí en una bufonada en la que apenas interesaban las palabras en medio de la piafante y grotesca desenvoltura que George Cusin dio -hasta el aturdimiento, que el público festejó- a su personaje de Mascarille. Cusin es un actor con algún recurso estimable. Pero toda la tradición que pueda existir acerca de la manera de representar a Molière, parece interesarle poco. No es culpa suya sino a medias, desde que la versión de *Les precieuses ridicules* giraba bajo la dirección artística de Marchat, aquí en lamentable desvío.

Si la única manera de dar a Molière ante los públicos actuales es desacreditar hasta tal punto su sentido del teatro, presentarlo como a un hirsuto primitivo de la escena, más valiera testar todas sus obras de los programas, y conformarse con que la gente tenga de él un conocimiento literario, que en todo caso falsea menos su grandeza que estas versiones ruidosas y baratas, que magnifican la vulgaridad y esconden el genio dramático (genio dramático que aun en obras de secundaria importancia como *Les precieuses ridicules*, se da sus oportunidades). Es claro que Molière puede darse de otro modo, cosa que ya saben todos los que no hayan olvidado aquella ejemplar versión de *L'école des femmes* que dirigía y animaba Juvet.

Hyménée de Edouard Bourdet

Con esta pieza en cuatro actos, del difunto administrador de la Comédie Française, se despidió la compañía de Jean Marchat.

Hyménée es un típico drama burgués, realizado con soltura -según moldes teatrales conocidos- escrito con una facilidad que se permite a veces llegar al ingenio, con un dominio neto de los personajes y las situaciones, que serviría de mucho si hubiera algo más importante que hacer con éstos que lo que en escena sucede.

Como antes algunas obras de Bernstein, pueden considerarse aquí la congruencia del asunto, su macizo planteamiento teatral, su seguro desarrollo, su deliberada conducción escénica, sus medidos y distribuidos golpes de afecto. Nada importante en profundidad, nada que trascienda a otra cosa que a oficio bien sabido y a inteligencia e ingenio cultos. En 1900, aun algunos años más tarde, un drama como *Hyménée* podía significar la busca de una manera; en 1945 apenas puede disimular un amaneramiento.

Con todo, esta *comedia dramática* (pocas veces la híbrida calificación puede caer tan bien como aquí) permitió a la compañía francesa una buena labor de conjunto. Acreditó la elemental pero no desdeñable sabiduría de un elenco que sabe moverse en escena, que sabe adoptar la familiaridad de eso que los cronistas llaman *lo mundano* y adecuarse a ese estilo de ligera lucidez que el público reverencia bajo el nombre de *esprit* y atribuye intransferiblemente a Francia.

Si no fuera demasiado antojadizo, diríamos que este asunto de *Hyménée*, donde una paralítica compone su juego -en el que ella misma se lanza- con los sentimientos de los demás y con el fondo de amargura de los suyos, suponía casi una Bette Davis, de la que Jacqueline Delubac dio constantemente una imagen, que tuvo el mérito de no desmejorar su término de comparación arbitrario.

Lo demás, los otros personajes de la obra y sus crisis sentimentales comunes -tan revalidadas ya en el teatro- apenas dejarían creer que este Bourdet fuera el autor, desigual pero pujante, de *La prisonnière*.

Sería fácil demostrar las larguezas de *Hyménée*: su tercer acto, que compone una discurrida escena de sociabilidad, sobra para el asunto. Pero acaso es más fácil decir que la obra sobrada totalmente, y que una vez existente no podía aparejar fama ni perjui-

cio. En nada se comprometía Jean Marchat al llevarla a escena; y la llevó tal vez para demostrar que tenía una compañía capaz de afrontar con desenvoltura las exigencias de un reparto numeroso. En todo caso, éste fue su éxito.

Hemos dicho ya más de una vez, en el correr de la crónica, que ésta fue una temporada sin grandes figuras. Jacqueline Delubac y Gisele Casadesus -la primera especialmente en *Hyménée*, la segunda en esta obra, en la de Rolland y en la de Feydeau- fueron las dos mejores figuras femeninas del elenco. Son, realmente, dos comediantes estimables.

Jean Marchat encontró la mejor oportunidad para su juego escénico -en otras ocasiones muy apegado a un estilo naturalista (Hyménée)- en *Le jeu de l'amour et de la mort*, donde su lucimiento fue legítimo.

Del resto de la compañía puede mencionarse -un tanto por encima del nivel de eficiencia medio- a Rognoni, Noguero y Pascal.

21 de setiembre de 1945

Una agradable comedia en el 18 de Julio, Presentó Esteban Serrador

Una comedia ligera, agradable, bien dialogada, escrita con buen gusto e inteligencia, sin el peso de ninguna profundidad, es *La voz de la tórtola*, de John Van Druten, que en una traducción de Manuel Barberá han llevado estos días a escena, en exiguo pero suficiente reparto, Esteban Serrador, Aída Luz y Juanita Sujo.

Campea en toda la obra el tono de un suave desprecio, que no se propone asombrar al lector; la naturalidad de ese estilo de vivir está exactamente dada sin estridencias, sin alardes de conocimiento ni alegatos innecesarios. En manos de cualquier francés que pudiera haberla escrito -Denis Amiel, Anouilh, Salacrou- esta obra tal vez no se habría evitado una proposición demostrativa, alguna filosofía, aun implícitas. La falta de esta segunda dimensión y el título de entronque bíblico denuncian al sajón que es John Van Druten.

La discreción con que están administrados, a lo largo de seis cuadros en los que casi siempre son dos los personajes en escena, la inteligencia, la espiritualidad, la ligera suficiencia que permiten a autor y personajes las circunstancias comunes, diarias que relata la obra, da a *La voz de la tórtola* una facilidad y una desenvoltura que la sitúan en su punto. Esa soltura, ese medio tono, esa aptitud para recoger la nota de un afinado encuentro de lo intelectual y lo sentimental (lo sentimental contenido por el escrúpulo de auto-dominio, por ese sentido deportivo que hace menos melodramático el concepto del amor, sentido que parece tener, aun en su ingenuidad, el norteamericano medio) hacen de *La voz de la tórto-*

la una comedia que se ve con gusto, sin decaimientos del interés, sin que aparezca en otra condición que la de prejuicio un tanto retórico del espectador la insistencia con que uno advierte la falta de importancia de todo el asunto.

Teatro del buen gusto, capaz de un tono íntimo no ofensivo ni tonto (sin las emolientes cursilerías, promovidas de grado, hechas revistar como delicadezas de sentido, de un Paul Geraldty); sencilla y bien plantada armazón de teatro, parejo dominio, para fines que no van muy allá pero que se cumplen en su media distancia, de la materia y del oficio teatrales. Eso es lo que basta para que *La voz de la tórtola* sea un buen espectáculo, que pueda verse sin exigencias de grandeza pero sin deponer cierto mínimo pliego de condiciones del espectador inteligente.

La obra fue bien puesta y dada siempre en su tono; no reclamaba, por lo demás, sino la desenvoltura con que se la presentó.

Juanita Sujo, en su secundario papel, supera a Aída Luz en el suyo de primera línea; la protagonista se empeña en cierto fraseo caprichoso, lleno de un mimo inútil. Con todo, este reproche no podría querer invalidar el juego de otras virtudes suyas, que venían muy bien a *La voz de la tórtola*.

Esteban Serrador es, aquí, el actor experto y capaz, especialista en esta clase de papeles que suponen soltura y cierto imponderable don intelectual, muy mitigado. Sería preferible -es lo único que cabe anotar en su contra- que olvidara que una obra que exige tanta naturalidad está siendo dada ante un público. Y que, olvidándose de él, dejara de mirar a ese público, cuando el texto le hace decir algo ingenioso.

21 de diciembre de 1945



Carlos Martínez Moreno con el Embajador de Chile en Uruguay, Ricardo Latcham. 1963

Sobre la temporada de Berta Singerman

En nuestro último número, comentamos el espectáculo inicial de la temporada de Berta Singerman en el 18 de Julio; ese comentario postergaba, con inútil precaución, todas las afirmaciones convencionalmente arriesgadas, por no rehusarse a dar un mínimo espacio a la credulidad de que bien pudieran ser Darío Nicodemi y su drama *La sombra* los responsables de la falta de convicción que, por quererla tener en demasía, distinguió a aquel debut.

Hoy, vistos ya un estreno -*El pacto con Cristina* de Nalé Roxlo- y una versión española de *La sauvage* de Anouilh, no se puede eludir una serie de generalizaciones lógicamente anterior al tratamiento de cada uno de estos dos espectáculos por separado.

Berta Singerman, en primer lugar, no ha podido reunir un elenco siquiera discreto. Ese elenco, que parece especialmente apropiado para contrastar su falta de suficiencia con la desenvoltura de la primera actriz, no ha logrado, además, aprender siempre bien los textos que tiene que decir. En *El pacto con Cristina* era clarísimo que algunos actores no sabían su papel; y con lo visto ya a esa altura, hubiera sido excesivo pedirles que supieran disimular, con alguna virtud de oficio, esta insapiencia.

La falta de una dirección escénica ajustada, que sitúe en un tono a estos actores, se ha hecho sentir, asimismo, hasta la evidencia. Cada uno desempeña su papel como su entendimiento se lo aconseje, sin que se haya impreso ninguna unidad, como tal, a cada espectáculo. Las primeras actrices rara vez (y recuérdese la confirmación de este aserto en Margarita Xirgú) pueden tener a su

cargo una satisfactoria dirección de elenco. Este caso de Berta Singerman y su compañía no configura, en tal orden, ninguna excepción.

Hubiera sido necesaria preocupación de ese director, de haber existido en el grado de habilidad requerible, la correcta dicción de los actores, el cuidado de que no desfigurasen géneros ni números, de que no suprimiesen finales de palabra ni desvirtuasen, puntuándolas mal, ciertas frases.

Es claro que no se puede pedir milagros a la tarea de un director: tal vez él hubiese convencido a Naveda para apartarlo de modelos demasiado conocidos y de amaneramientos demasiado fáciles; quizás el actor hubiera respondido a esa intención inteligente. No ha de creerse, en cambio, que pudiera haber transformado el acento nasal ni el sentido de la exageración que parecen congénitos en algún otro actor, el instinto implacable de la *machietta* que anima a buena parte de los demás, como lo certificó generosamente el primer acto de *La salvaje*. Nada de eso es pecado menudo.

Y bien. A un lado de ese espectáculo, pero propiciándolo bien que con otras primarias calidades, está Berta Singerman. Ella sigue fiel a sus devociones de recitadora. Contribuye a la representación dramática con una natural desenvoltura, con un natural sentido escénico, con una aceptable inteligencia de sus papeles, con cierto don de gracia para superar, a veces, la distancia que -de la realidad a la letra- la separa de ellos. Conspira contra la mejor suerte de sus actuaciones todo lo que depende de su irrefrenable gusto por lo declamatorio, de su afán de trasuntar en la exterioridad del gesto y en el mimo de la voz todos los sentimientos de que ve animado a su personaje, como si el temperamento de la actriz tuviera que ser, forzosamente para la expresión de la criatura dramática, un dispensador de efectos caleidoscópicos. Con este sentido externo de las culminaciones, toda composición de ella se nutre de la espectacularidad y desfallece en los silencios; su necesidad de *estar* ante el público es ostensible, y una comprensión inteligente puede verse obligada a pagar, por tal causa, tributos que acaben por disimularla. (En un orden de consideración menos importante cabría señalar cuánto más que en la declamación se notan en el esfuerzo de la escena ciertas duras y sibilantes pronunciaciones; pero eso no viene ahora a cuento).

Por su labor en *El pacto con Cristina* se otorgó a Berta Singerman el premio municipal bonaerense de 1945. En su relatividad de grado comparativo, esta distinción premia en la actriz, a pesar de lo que antecede, el sentido de un oficio teatral decoroso, propio de una fácil disposición que el énfasis recitativo no llega a sofocar.

La salvaje, obra de Jean Anouilh de la que teníamos un vago recuerdo, que apenas excedía la certidumbre que había sido estrenada (en el mismo teatro en que se ofrecía su versión española) por Jean Marchat y Rachel Berendt, fue llevada a escena por Berta Singerman en una discutible versión de Escobar, que -aparte de sus nítidas incorrecciones gramaticales en ciertos momentos- deja la duda de su total fidelidad escénica.

Con un problema que teatralmente encierra buenas virtualidades, pero que no llega a darse con una convicción más honda que la que puedan brindarle algunos duros pasajes del primer acto y algunas abundantes relaciones discursivas del segundo, *La salvaje* queda como la visión parcial e indecisa -indecisa en cuanto sustancialmente rehúye las consecuencias del mal que plantea- de un tema viviente. La necesidad de atenuar el sentido de las diferencias, subjetivizándolas, al par que se exacerban los efectos visibles de ellas, desposee a la obra de un mayor contenido afirmativo, de una mayor fuerza persuasiva. El sacrificio de la salvaje, abandonando sus posibilidades de felicidad al lado de quienes desconocen el dolor, para plegarse con disgusto, con antiguo y repetido asco, a aquellos a quienes la miseria ha significado abyección, voracidad canallesca, muerte del espíritu, etc., no llega a revalidar los títulos de fatalidad indetenible, que seguramente ha tenido en el ánimo del autor. Hasta el último momento el público sigue con incierta curiosidad, sin predisponerse a hallar un extremo menos caprichoso que el contrario, las veleidades de la heroína, su renovada mortificación que consiste en ponderar la diferencia abismal y simple, simplista, de dos clases de gente: la que ha desconocido siempre el dolor y la que lo ha padecido pero a costa de degradarse. La salvaje elegirá finalmente, consternando a una parte del público -devotamente adicta a los desenlaces felices- y dejando insatisfecho al resto que querría encontrar algo más que la veleidosa mezcla de rebeldía hacia unos y resignación, no conmiseración, hacia otros, que Anouilh impone como la suma sentimental de su personaje.

Para cargar el acento sobre los dos mundos entre los que oscila el ánimo de la salvaje -tentada por unos, sujeta por otros- Anouilh da con toda dureza los contrastes, y se exime de toda justificación anterior a ellos: tenemos que aceptar como categorías humanas, en cuanto el autor la anuncia, incidentalmente en un diálogo, la del músico fracasado y raído y por otro lado la del sublime genio musical que vive sin problemas, sin angustias, comfortable aún en la instancia creadora (compone música con la tranquila asimilación de calidades de quien ejecuta de memoria), la de la madre pervertida y grotesca, la del padre envilecido y aprovechador, etc.

Nada de esto o casi nada de esto halla su verdad en la obra. Son ínsitos puntos de arranque, que Anouilh tiene que dar por supuestos para limitar todos sus afanes a la composición de la figura protagónica y al desenvolvimiento de su drama. Es obvio, entonces, que cuenta con el mayor espacio necesario para centrar el asunto donde se ha propuesto hacerlo. No obstante eso el drama no llega a condensarse en la medida precisa para que la determinación última de la salvaje aparezca impuesta por su curso. Esa es, con todas las salvedades a la gallardía del lenguaje y el oficio del dramaturgo, la expresión de un fracaso. La obra, en un apreciable mérito, de no trascender falsamente, de no magnificarse, es lo bastante clara para saber condenarse a sí misma por ese fracaso, y no lo disimula.

La versión dada por el elenco de Berta Singerman incurrió en la variada gama de infortunios que señalamos al principio de este comentario. Como reproche algo más general, cabe señalar el sentido agudo, chillón de toda crudeza y acongojado de todo patetismo, que se imprimió a muchas partes del espectáculo.

La extensión que ha ido tomando esta crónica obliga a la brevedad en el comentario de *El pacto con Cristina*, de Conrado Nalé Roxlo.

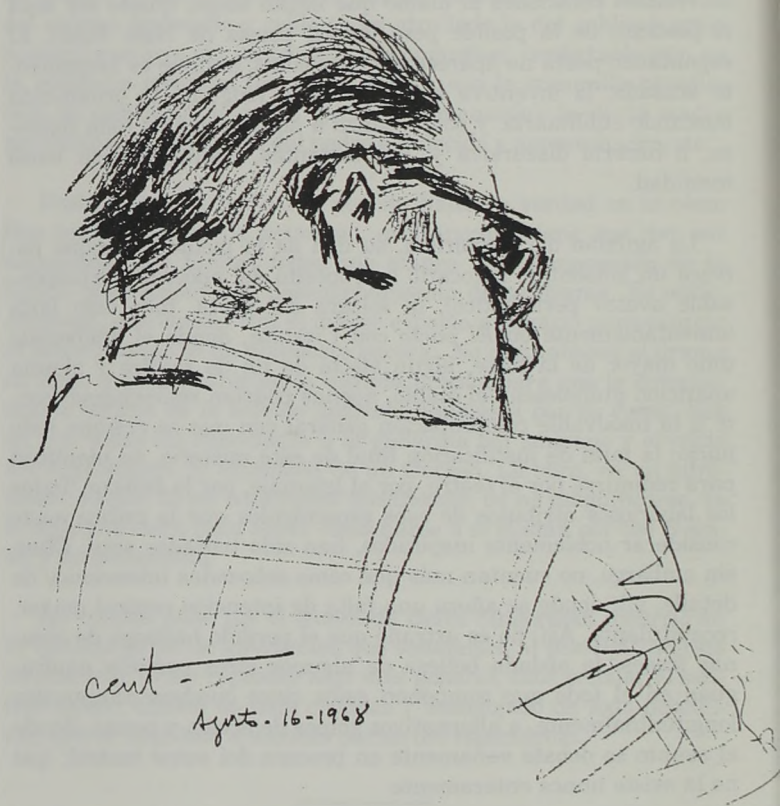
Nalé Roxlo, fácil y a veces ocurrente humorista (Chamico), fácil y a veces agradable poeta (*El grillo*, *Claro desvelo*) no parece haber hallado su manera más feliz en el teatro, a juzgar por esta obra suya, tercera de su carrera escénica, que se estrenó el martes último.

Sería fatigoso reseñar los innumerables defectos y la incurable falta de una intención mejor que los disculpe, en *El pacto con Cristina*. Un presunto tema de misterio medioeval, el transitado tema de los pactos con el diablo, de los filtros de amor, de las inevitables oblaciones al diablo que llegan luego, quiere ser aquí el pretexto de la posible pero indócil poesía de Nalé Roxlo. El espontáneo poeta no aparece sino a medias, aunque es largamente acosado; la inventiva es simple y el lenguaje la ornamenta buscando sublimarla, y sólo alcanza a desposeerla de toda ligereza, a hacerla discursiva y, por instantes, enfática en su lenta inanidad.

La agilidad del humorista, su don de la medida (aunque parezca un sinsentido invocarlo a propósito del apócrifo e irresponsable avatar periodístico), la soltura del poeta, todo esto falta lamentablemente en *El pacto con Cristina*, donde el deliberado tono mayor de la frase, algún efecto de fin de cuadro y alguna aparición guiñolesca del diablo, apenas podrían reprocharse frente a la insalvable comprobación general con que se resume todo juicio: la falta de justificación final de este misterio, su ineptitud para redimirse por el teatro, por el lenguaje, por la belleza. Todos los laboriosos atributos de esos espectáculos que la crítica suele considerar noblemente inspirados, han sido tentados aquí. Ellos, sin embargo, no cuentan más que como esbozadas intenciones de detalle, allí donde se añora una falta de intención central mayor, recapitulante. Así, no es extraño que el perdido hallazgo de algunas frases, la aislada belleza de algunos giros poéticos naufraguen en el todo que componen estos cinco cuadros compuestos longitudinalmente, a alternativos golpes de acción y pausa, donde el asunto se debate vanamente en procura del autor teatral, que no la asiste nunca enteramente.

Contra toda simpatía inicial por el autor, hemos hecho estas objeciones; a esta altura poco agrega la que indique que el marco medioeval, dado con aprecio de lo meramente pintoresco, no es tan serio como desprevénidamente pudiera creerse, ya que hay algunos anacronismos no menos ciertos, aunque es claro que menos chocantes, que una cortina de género estampado y una silla francesa que usurpan sitios espectables en dos escenas.

3 de mayo de 1946



Agata Christie venida a menos:

Eran diez indiecitos en el Teatro Artigas

Pepita Serrador reapareció en el Artigas llevando a escena *Eran diez indiecitos*, tres actos de Agata Christie, en traducción -y presumimos que adaptación- de José A. Arrieta.

Conocíamos ya el asunto por haber visto, con ventaja, su versión cinematográfica, dirigida por René Clair, titulada para el público de habla española *El vengador invisible* y animada por figuras tales como Barry Fitzgerald, Walter Huston, Roland Young, Aubrey Smith, Mischa Auer.

Este conocimiento previo podría aparecer inhibiéndonos para tasar los valores de suspenso, de emoción, de intriga sostenida, de preparado desenlace de la obra teatral. Creemos, por el contrario, que ese mismo apercebimiento del asunto pudo inclinarnos a una observación más ajustada, más desasida de toda incertidumbre por el final, más lejana a todo el inconfesable sentimentalismo y la reprimida expectativa del espectador del género policial, que en otro caso hubieran podido afectarnos en el juicio.

No quisiéramos abrumar a esta versión teatral parangonándola con el que no es, al fin de cuentas, un film que haya hecho nada importante por la gloria de René Clair. Sin embargo, frente al mal entendimiento del tema por los actores y al relativo desaprovechamiento del asunto que revela, en su traducción citada, el mismo drama, la comparación en inteligencia, en composición, en gradaciones, en conducción del tema -siempre favorable a la película- resulta a veces inevitable.

Hablamos del mal entendimiento por parte de los actores. En efecto: éstos han tenido una parte preponderante en el esfuerzo, seriamente contraproducente, de querer convertir a los Diez Indiecitos en algo así como Arsénico y Encaje Antiguo. Algunos crédulos, desde sus butacas han aceptado y aun aplaudido esta flagrante equivocación de tono. Es evidente que el texto teatral no daba pie a ella, en la medida en que se quiso hacer una inextricable mezcla de farsa y guiñol, ambos desorbitados. (Otra vez sobreviene el recuerdo de René Clair, que valorizaba con detalles de comedia corriente el planteamiento del tema inverosímil).

Esa equivocación en el tono, agravada alguna vez por el vulgarismo rioplatense puesto en boca de los personajes británicos, contra toda preocupación de componer un ambiente, el afán de forzar el texto hacia una comicidad truculenta que no era del caso, la insistencia -a ese fin- en repetidos y triviales esguinces en busca de la risa del público, todo eso conspiró contra la buena, y acaso posible, versión teatral del asunto.

No sabemos ya si fue culpa de los actores -y creemos que es más bien defecto de texto, tal como se nos ofreció- la falta de interés que como tal, tuvo esta intriga. No interesar al espectador, en esta índole de temas, es un grave fracaso. Y él se dio en esta representación del Artigas.

El público siguió no sabiendo nunca bien si se trataba de una mediocre y destenida farsa o de un drama policial, la historia de los diez indiecitos; la velocidad con que en el mismo final Fregues explicó, en función de su personaje, algunas claves fundamentales demostró que a esta altura ya los mismos actores sabían que el público estaba fuera del juego. Así era.

Tales defectos, insistimos, los salvaba una administración más inteligente del asunto, en el film. No basta con que los personajes se sospechen, unos a otros, de culpabilidad; para el interés del espectáculo, es necesario que el espectador los sospeche, que tenga sus propios pronósticos, sus propias cavilaciones, sus preferencias; que vaya componiendo y recomponiendo, en mérito a la variabilidad de ellas, su seguimiento de la trama. Eso acontecía en *El vengador invisible*; capciosamente se llevaba al público a

tener sus teorías; capciosamente se le hacía desplazarse de unas a otras. Y nada de eso ocurre con la versión teatral. El público asiste, con neutralidad, sin predilecciones, apenas esperando por hábito de su atención, mientras se cruza en escena el reproche o la desconfianza entre los personajes. Desde la sala no se participa en ninguna creencia, no se aguarda nada, fuera de los cándidos que acechan por quinta vez el burdo desplante que ya festejaron otras cuatro. Esto, que bastaría para condenar la representación, no fue lo único.

Hubo deficiencias en efectos de utilería, como las que nos privó de escuchar la acusación del disco, tan importante para centrar el asunto; hubo limitaciones no sobrepasadas por el oficio de la rígida radicación escénica del drama en un solo ambiente; hubo misteriosos extremos no explicados, como las sucesivas caídas de los indiecitos en la repisa de la chimenea, en violación de la sólita consecuencia lógica, que el público no perdona; y hubo, además, un final mucho menos ingenioso y maduro que el de la película. No sabemos con cuál de ellos estará Agata Christie: le aconsejaríamos que obedeciera a Clair, si está con el de la versión teatral.

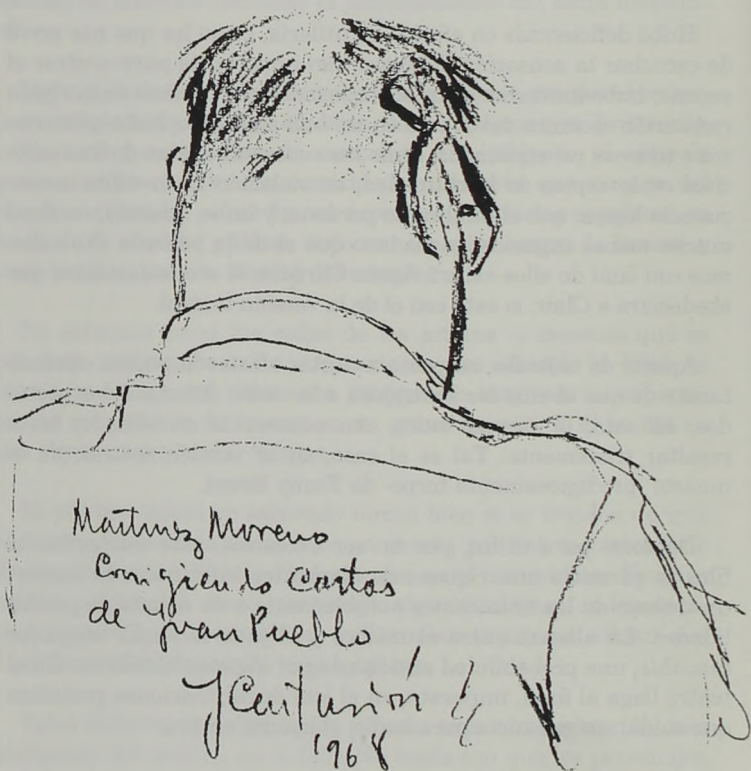
Aparte de todo eso, respecto a ciertos efectos la púdica circunstancia de que el cine los sustrajera a la visión directa del espectador, en sala; la escena única, con ocurrencia en ella, los hace resaltar tristemente. Tal es el caso, en la versión teatral, de la muerte -prodigiosamente torpe- de Emily Brent.

Dejamos para el fin, por no ser excesivos, esta anotación: el film se permitía una riqueza de elementos infinitamente mayor, un trabajo de las situaciones notablemente más dotado de posibilidades. La alianza entre el médico y el juez es en *El vengador invisible*, una probabilidad anticipada por algunas alusiones. En el teatro llega al final, impuesta, en el lote de afirmaciones gratuitas que salda, sin ganancia para nadie, el asunto entero.

La atribución, acaso un tanto entreverada, de defectos a la labor de los actores y a la misma contextura del texto escénico, en que hemos incurrido hasta aquí no puede sustraer la claridad de dos o tres afirmaciones. Helas acá: La obra fue mal dada; fue

inexistente la dirección de la que los programas responsabilizaban a Enrique de Rosas; alguna interpretación, como la de Julio Renato, fue sencillamente desahogada (la mediocre condición del papel que se le asignaba, no podía ser atribulada así).

21 de junio de 1946



Insustancial comienzo de la temporada francesa

Esta recalada de comediantes franceses dura sólo tres días. Cuando Marcha aparezca, la corta actuación ya habrá terminado. No obstante, este número debe limitarse al rápido comentario de la función inicial, quedando para el próximo la recapitulación de espectáculos sobre los que ya habrá transcurrido una semana (¿prejuzgamos al decir que una semana de olvido?).

No tenemos memoria de una temporada francesa que haya tenido un comienzo más insustancial, menos justificado por la categoría del espectáculo, más convicto de que se estaba dando teatro para provincias, que éste de tres días de Fernand Ledoux y su elenco.

Porque *Le voyage de Monsieur Perrichon*, de Labiche y Martin, no es siquiera el más gracioso vaudeville de estos autores. Hasta donde lo permite el frágil recuerdo de este teatro de Palais Royal, sostendremos que *Un chapeau de paille d'Italie*, más complicado en el enredo (que es la única justificación del género), era más ocurrente.

Thibaudet, protestando pintolescamente contra el destierro a que nuestros tiempos han condenado a Labiche, dice que sus obras han conservado como lectura de noche su efecto beneficioso, entre la comida ligera y la taza de verbena. A ese dudoso efecto nos sometió Ledoux la noche de su reaparición.

Así, se nos defraudó en la expectativa de apreciar cabalmente las posibilidades de un elenco y de volver a celebrar la probada

capacidad histriónica de Ledoux, de quien no olvidaremos un excelente Tartufo, ofrecido hace algunos años en la misma sala del 18 de Julio.

Tampoco hay que exagerar esas posibilidades. No obstante su trivialidad, sus cándidas repeticiones a cuenta de definir al primario personaje, sus oficiosas explicaciones en aparte al público, *Le voyage de Monsieur Perrichon* nos dejó entrever que el elenco es mediocre. Apenas reveló cierta desenvoltura profesional en el apuro que puso para desentenderse del asunto, recitando aprisa cada uno sus partes. Esta comprobación queda acaso, en espera de ocasiones más serias (si las hay).

En cuanto al primer actor, dadivoso de las pocas presentaciones que tendrá, dilapidó ésta. Con tal comedia, con tal personaje no podía interesarnos.

Con todo, siempre queda convencionalmente a salvo, en estos espectáculos, más de una circunstancia de éxito. De un éxito que hace culpable en cierto modo al público, de que le haga perder la primera de tres avaras noches de teatro francés con Monsieur Perrichon.

La primera de esas circunstancias es el acatamiento a toda discriminación que se rinde, por la mayoría de los asistentes a estos espectáculos, a todo lo que venga investido del prestigio de ser francés.

Con tal de demostrar su entendimiento del idioma, su familiaridad con el presunto esprit de cualquier comedia sobrante como ésta, el público ríe, encuentra especialmente grato lo que, vertido al español dejaría de divertirle, conviene en considerar espiritual cualquier chiste o retruécano de vaudeville.

En segundo lugar, estas temporadas francesas tienen un público que desaparece el resto del año, un público que está dispuesto a llegar a la sala sólo en aquellas oportunidades que, además de prestarse a su lucimiento como público decide de antemano que son las únicas dignas. Y sostiene luego este aventurado juicio en la platea.

Por todo eso, se ha creado en las compañías francesas que pasan unos días en Montevideo la desaprensiva costumbre de ofre-

cer lo más liviano y vacuo de su repertorio, según un aprecio de posibilidades que nos confronta al dudoso debut en provincias, al despliegue de cualquier decorado, a la superficial comodidad de representar *pour les sauvages*.

Eso explica el comienzo de esta temporada; y explica que pueda aprovecharse con más utilidad el espacio en estas generalidades que en la inexistente comedia de Labiche y Martin.

Es claro que siempre es preferible que se pretenda divertir a los *aborígenes* con la inanidad de Labiche y Martin que deformando hasta lo intolerable a Molière, como lo hizo la compañía de Marchat hace algún tiempo con *Les precieuses ridicules* o juntándose ocasionalmente para darlo sin saberlo, como hizo Squinquel - también hace poco tiempo - cuando al frente de un elenco improvisado trabucó *Le medecin malgré lui* en el Artigas.

Quedará así a favor de este comienzo de temporada el respeto por omisión a cualquier empresa más seria; será otro espectáculo de teatro francés que se nos sustrae, pero no se habrá perdido en esta velada inicial más que el tiempo, en cuanto nos corresponde protestar por su sustracción a los que no rendimos materialmente al teatro otras disponibilidades más onerosas.

23 de agosto de 1946

REGRESO MARTINEZ MORENO



Acaba de regresar luego de una extensa e intensa visita al triángulo latino —España, Italia—

nuestro país

Carlos Martínez

Tratando

tan frec

so no

poco

que

de

reg

di

q

jó

los

en

nov

se l

El

de tema,

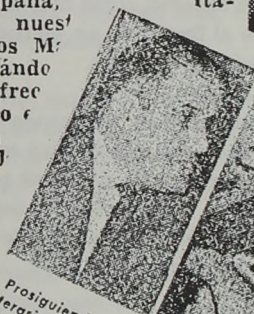
pecla, rehu

pero en

ella se

mult

no



Prosiguiendo el ciclo sobre "Los escritores y la creación literaria" que se realiza en el Ateneo del Uruguay, el Dr. Carlos Martínez Moreno autor del bestseller "El paredón" habló sobre "El oficio del escritor".

ta
ru-
xito
Pare-
el



En el foyer del Solís, y continuando el ciclo organizado por la Comisión de Teatros, el Dr. Carlos Martínez Moreno disertó ayer sobre "El Violen- ta Pío XII, vistado por la en París, sección americana. Por último, prometió no viajar hasta la próxima oportunidad.

El Diario 7/11/64

Lo único significativo de la temporada francesa

Por imperiosas razones de espacio, esta crónica no apareció en nuestro número anterior. Aunque a destiempo, la insertamos hoy, en mérito a la relativa trascendencia teatral de la obra que la motiva.

De los tres días de actuación de la compañía francesa de Fernand Ledoux, no han de quedar -como lo preveíamos- muchos valederos recuerdos. Una obra de Anouilh -*Le rendez-vous de Senlis*- y la labor de comediante, ejemplar en más de un sentido, que ella deparó a Ledoux, son acaso el único saldo favorable de esta temporada, en todo lo demás tan ociosa.

Le rendez-vous de Senlis

Le rendez-vous de Senlis es una comedia dispar; tal vez su pecado es la sobreabundancia, la inútil extensión que supone un acto entero sobre un asunto ya virtualmente concluido, ya entendido hasta el fondo, y ya dicho, a esa altura, con bastante acrimonia como para que nos fuera evitada toda la sórdida y lenta despedida de los personajes (apenas redimida por la liberación de la pareja central), que termina lánguidamente la comedia.

Es claro que, con todo, una obra de Anouilh es siempre, en alguna apreciable medida, un suceso de la inteligencia, del don teatral y también, irredenta pero literariamente viviente, de la poesía. Siempre podrá hacerse de *Le rendez-vous de Senlis* un elogio menos relativo que el de decir que fue, en estos tres días de comedia francesa, la única obra que justificó su representación.

Aunque muy menguado por la débil calidad de la oposición, este reconocimiento no puede sin embargo omitirse; es el casi solitario título de una temporada que pudiéramos haber presentado como mucho mejor.

El planteamiento de comedia del primer acto de *Le rendez-vous de Senlis* es ligero, desenvuelto, por momentos brillante. El desencanto del personaje no tiene todavía ninguna nota de truculencia, la espiritualidad no está todavía demasiado contagiada de cinismo, no se ha avenido aún a la facilidad amarga, neta, que después va ganando toda la comedia, como característico *toque Anouilh*.

Por el éxito de este comienzo trabajó insospechadamente Ledoux, desde el aleccionante sitio -para un actor de su categoría- de un papel episódico.

En el personaje del *Maître d'hôtel*, que tiene que presentar como familiar un almuerzo de restaurant en una casa trucada, alquilada ocasionalmente para engañar a una muchacha con los padres falsos del galán, con los recuerdos apócrifos de una vida menos amoral que la que éste lleva, Ledoux dignificó una parte secundaria, valorizó la gracia siempre sardónica de Anouilh, tuvo conciencia del sofocado lirismo de algunas situaciones que los demás actores entendían como simplemente inverosímiles.

No pudo hacerlo todo porque Roger Pigaut, en el papel protagonista, actuó opacamente, con esa corrección de mediocre que fue su característica en esta temporada, y porque Mathilde Casadesus y René Dupuy malentendieron el sentido de sus personajes, que integran la deliciosa pareja de comediantes arrendados para representar a los buenos padres de la ficción. Mathilde Casadesus exageró, como si fuera una aficionada, el histrionismo profesional, dándolo en un falsete insoportable, y con una vehemencia de farsa que pasó, sin sentirlos, sobre pasajes que le exigían ternura, desarmada calidad humana (aún en los actores arrendados es posible) para la emoción. Y René Dupuy desencontró dentro de sí mismo a su personaje, dándole voz, apostura y espíritu en edades diferentes.

Pero aún con estos ensordecimientos parciales, que no hacían nada por el texto ingenioso, por la rendida teatralidad de las situaciones, la comedia apareció -durante todo este primer acto- nítida en su justeza de oficio, espiritual y leve en el juego de cada intención.

El segundo acto se valió no poco de una virtud formal, ciertamente llamativa: Anouilh retrae en él absolutamente a todos los personajes del primer acto, ofreciendo en deliberado contraste, en las premeditadas ausencias de todos ellos y en acusadas presencias nuevas, el verdadero mundo del protagonista, su hogar, hecho de un matrimonio de conveniencias, del don de presa con que los padres de Georges -el héroe, si no es triste llamarlo así- aprovechan la favorable situación conyugal de su hijo, a la que oportunamente lo han empujado, del amigo que consiente remunerativamente las relaciones de su mujer con Georges, etc. Todo aquí tiene un regusto amargo: el cinismo, el fracaso, la desesperación rapaz en los viejos, la canallesca desenvoltura en los jóvenes. Los adjetivos se destiñen frente a la punzante justeza con que Anouilh traza, instalado por fin en lo suyo, este sucio cuadro, esta innoble situación de familia. Como en *La sauvage*, se revela aquí su curiosa preferencia por la sordidez que escarnece a los personajes y a los sentimientos convencionalmente nobles de la escena. La paternidad es crapulosa, la amistad infame. Hay cierta truculencia en todo esto, una visible calidad de resentimiento.

Este acto, comprimido por la estrechez material del ambiente en que transcurre pero no por los pudores del gusto, es breve y acre, excesivo y certero.

En el papel de Robert, el amigo, Tony Toffin reveló una interesante personalidad de comediante: la única que, fuera de la de Ledoux, pudo concitar un serio interés en esta temporada.

El tercer acto confronta a las dos teorías de personajes, presentadas antes por separado, y juega con los previsibles efectos de sorpresa, de disgusto, de mutuo desconocimiento, de mutua perplejidad que genera el encuentro. Hay en este acto, aun cuando va privando cada vez más el tono del segundo sobre el del primero, un equilibrio inestable que el cuarto acto no mantendrá. Poesía por un lado, inexcusable cinismo -a veces prosaico cinismo- por otro. Los cinco minutos sentimentales en que Georges e Isabelle (la heroína) son dejados solos, vuelven -demasiado avaramente para nuestra preferencia por él- al tono del primer acto, a su lirismo no vilipendiado. Lo demás, en dispar conjunto, revalida los títulos de mejor desenvoltura y mayor suficiencia que tendrá siempre en el mundo -según parece predicarlo Anouilh- el total descreimiento, el hedonismo entendido como una ventaja en el trato.

El cuarto acto es, ya en la agudización de esa tendencia, penoso. Hay un pedido de dinero que la pareja de Georges y Barbara hace a Isabelle, y que Anouilh recalca por la desaprensiva seguridad con que el hombre pide y su mujer se retrae, hasta que ambos comparten el cinismo, ya definitivamente. Este acentuado efecto va a cuenta de contrastar más los derechos de los dos personajes centrales, a vivir una vida limpia, y la forma en que alrededor de ellos viven como una incitación, y monstruosamente como un deber, las ataduras de la familia y la amistad, tan sórdidas como Anouilh se complace en imaginarlas. Ya en la despedida de los ex amantes (Georges y Barbara) las calidades habituales han sufrido una reversión, y ser desagradable es un don tan obligatorio como en el mundo corriente lo es la cortesía.

Tal amargura, por desmesurada, no es convincente (si eso es lo que quiso Anouilh). Es por sobre todas las cosas, irreal; con un sentido tenebroso de la irrealidad, que no tolera el cándido truco del hombre adormecido en escena (de quien se habla), como el final del tercer acto no toleraba el descubrimiento, que suena a flojedad en la composición de la obra, de que Georges haya vuelto herido de la última entrevista con su mujer.

Así desaparejo pero en todo caso significativo, es *Le rendez-vous de Senlis*; marcadamente, denota las virtudes y los excesos de Anouilh. Su calidad y sus flaquezas son, tal vez magnificadas, las que ofreciera *La sauvage*, las mismas que disimulara, por su menor encarnizamiento, *Le voyageur sans bagage*.

Lo demás

Hemos concedido casi todo nuestro espacio a Anouilh, porque su obra -y algunas actuaciones que se dieron en ella- fueron lo único recordable de la temporada. No puede justificarse el sazonado melodrama. *Père*, de Bourdet, que se estrenó en la restante función nocturna -con el solo rasgo favorable de prestarse al lucimiento de Lise Delamare, que sabe ser comediente- ni puede valorarse la calidad de un elenco respecto al cual sólo caben, taxativamente, las excepciones que enumera esta crónica.

6 de setiembre de 1946

El viajero sin equipaje, por el Teatro Universitario

El jueves pasado se presentó en el Estudio Auditorio, llevando a escena una versión española de *Le voyageur sans bagage* de Anouilh, al Teatro Universitario.

Esta agrupación, ya conocida del público por sus presentaciones con *Angélica* de Leo Ferrero, *La farsa del licenciado Pathelin* (de autor anónimo medievoal) y *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, afrontó esta vez una obra de situaciones teatrales corrientes y efectos directos, largamente explícita de un conflicto que, sustancialmente, permanece idéntico en toda la temática de Anouilh: el resentimiento de la familia burguesa, su opresión cotidiana provocando la sofocación íntima del hombre. Y con esta comedia obtuvo el Teatro Universitario su espectáculo más afiado, a pesar de cualquier incoercible detalle o contrariedad característicos del trance del aficionado ante el público.

La obra fue conducida de acuerdo a un correcto entendimiento de su desarrollo, tocado intermitentemente por un sentido lírico que la eleva por encima de la menuda materia y de la convencional situación de desmemoria que la urden; y fue dicha -dentro de las posibilidades de cada actor- con un decoroso cuidado de la representación. Concurrió a la elogiabile dignidad formal del espectáculo la pulcritud con que fueron concebidos y realizados los ambientes escénicos, trabajo en el que colaboraron el proyectista de la escenografía -Scarzzolo- y su realizadora, Sra. de Estrada.

No interesa señalar los aciertos personales por los que algunos actores sobresalieron en el conjunto. Interesa en cambio, ponderar la existencia de una dirección mesurada, limitativa de las inevitables superabundancias de Anouilh, que estuvo -como en los otros espectáculos de este conjunto- a cargo de Héctor Hugo Barbagelata. Dispuso e hizo cumplir el tono que mejor convenía a la obra, en vista de ser llevada a la escena por un conjunto amateur.

La traducción de Teba Bronstein (que figura en la antología de Teatro Francés Contemporáneo, editada por Argonauta) es susceptible de más de un reparo fundado.

20 de setiembre de 1946

Una versión de *Otelo* por Luis Arata

Cuesta decir -cuando se está frente a un esfuerzo tan desusado en la escena nacional como el de Arata por darnos una versión de *Otelo*- que la empresa ha sido, al fin de cuentas, un fracaso del que poquísimos 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 *Otelo* 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 *Otelo*; 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, lin-

dante con el sainete. Entre un Pirandello y un Molière distanciados, abundan las machiettas, 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 Otelo.

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 desechada) a Darthés y Damel o a Todda-do en adaptación de Escobar, la desproporción resalta desairadamente. Y eso fue lo que sucedió con Otelo.

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 letra*.

Aparte de eso, hizo un Otelo sin gallardía, sin apostura sin nervio y pujanza verdaderos; acaso aquí intervengan las limitaciones físicas de Arata para el papel. Se plantó 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 perjudicarle. 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 Otelo. Aquí el hombre familiar y recobrado que el público celebraba, reconocía, estimulaba, no era Otelo 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 público 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 dicterio en que se encontraba la coyuntura del *momento fuerte* (*¡Rufianes y rameras!*), 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 Otelo tras su crimen, la insuficiencia del actor para el personaje era lo único grande y respetuosamente patético en escena.

La adaptación 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 oficiosa aclaración (*hors-texte*) de que *Desdémona se desposa con Otelo*. El sentido teatral de Shakespeare procuraba no decirlo abruptamente, sino dejar que el público fuera enterándose por la conversación de Rodrigo y Yago, por el ardid con que ambos excitan a Brabancio. Y termina antes que el original, porque suprime el parlamento de Ludovico. Otelo (Arata) tiene en escena la última palabra.

Suprime dos personajes: el Bufón 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 inexplicada.

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 prosaísmos invencibles.

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

Preferimos 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 dirección

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 hay 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 honradura, 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 Otelo, 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 presentación escénica

El montaje de esta versión de Otelo 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: *Caín mata a su hermano Abel*.

13 de diciembre de 1946

Montevideo, 31 de agosto de 1977.-Queridísimo: Es la soleada mañana, precozmente primaveral, de la víspera de mis 60 y me pongo a escribirte; porque al acercarse la fecha me he puesto a tenerte, a toda hora, en mi pensamiento. Sé que mañana te echaré, los echaré de menos. Con sorprendente madurez, en tu última carta me dices que la nostalgia no consiste tanto en aquello que uno haya tenido y perdido sino en lo que no pueda tener. Hace mucho tiempo que lo siento así. Que yo mañana no pueda tenerte junto a Inés y a Matilde, tener a mis nietos de ahí junto a Pablo. Esto es lo que se echa de menos. Como predicaba (y no sé si creía tanto) mi padre, no adjudico importancia a los aniversarios. Vivimos una época de aniversarios en contra y tal vez por eso hemos llegado a desestimarlos. Pero las cifras redondas y de decena son recapitulatorias; y no tanto por el ánimo de una recapitulación, pero pensando en que tú, quizá, de algún modo la estés haciendo, te escribo.

esta carta te llegue, ya habré traspuesto los umbrales clásicos de la senectud. Pero créeme que no me siento viejo, que a pesar del persistente viento en contra me animo todavía a andar y me siento con fuerzas para crear. Hago votos para que, cuando ya no tenga estas fuerzas, en compensación estemos todos juntos. Cariños a los cuatro nietos y a S. Y para ti el fuerte, apretado abrazo de los 60, de tu padre. Papa.



Enrique Carlos y Lolita Martínez Moreno, Diego Trelles, Mabel Balbuena de Martínez Moreno, Alicia y Ma. del Huerto Martínez, Nora Giometti, Soledad Trelles, Iris Bruno, Juan Carlos Rivas, Thomas Silberberg.



Thomas, Juan Carlos, Carmen con Matilde, Lolita y Carlos. 1º de Setiembre de 1977.

Carmen Amaya

Carmen Amaya es la misma de siempre; y, con más precisión, es la gitana premeditada de teatro, que finge el instinto y desencadena gratuitamente en su danza la violencia, que el público de Nueva York celebró y encontró picante, acaso con el fabuloso candor con que el norteamericano puede aceptar esta forma *affichesca* de gitanería.

Está definitivamente establecido que Carmen Amaya tiene que electrizar a los públicos con su aparente exceso temperamental. Los fuertes palmoteos, las castigadas castañuelas y los zapateos ruidosos que quieren envolver su danza (o a veces precederla) en un halo de violencia y de imperioso arrebató, son las simulaciones previas de este curioso caso de pasión inventada, tan previsible como lo sabe cualquier asiduo al espectáculo que no ponga de su parte una renovada credulidad, y tan repetible como algún bis lo demuestra.

Sería del caso tomar lo que hay de vulgar en un temperamento si en verdad ese temperamento existiera, si no fuera una rediviva ficción escénica. Pero tratándose de Carmen Amaya el impremeditado ardor, la ciega fatalidad y todo lo que sus panegiristas han ido encontrando en sus danzas vuelve siempre a lo mismo, se recapitula en dos o tres formas sumarias de la crudeza física: puede anticiparse con seguridad que las flores saldrán disparadas de la cabellera de la bailaora y que el infalible último movimiento que depona la cabeza volcará esa misma cabellera sobre la cara, en un gesto de rendida posesión del cuerpo por la danza. La música (este detalle no es cuidado en la medida en que el estilo de Carmen Amaya precisaría justificarse o pretextarse en él) es posterior

y adventicia a esta forma de apuro pasional en que se desenvuelve la bailaora. Vanamente se buscaría en ella la fuerza de liberación y el impulso físico de las actitudes de la danza. Esta es mimada y expuesta según una necesidad exterior de manifestarse en la intemperancia, en la exaltación. No hay ningún crecimiento interior de esa exaltación, ningún talento repentino que improvise fuera de las formas elegidas para esta disciplinada muestra de pasión española. En suma, para los que participan de los encantos enigmáticos (y dudosos) de esta expresión, bastará con decir que en la actual Carmen Amaya no hay duende.

Hay -sabiduría empírica de la programación- un regateo cada vez más notable de la presencia de la primera figura en escena. El efecto de este regateo es, buscadamente, la sensación de lo extraordinario, el lujo visual del divismo. Una vez en escena la primera figura encauza premeditadamente su prodigación, mientras el público no premedita la suya en el aplauso. Y allí donde hasta la trémula efusividad del saludo escénico es conocida, la capacidad de encontrarla novedosa es una forma de la devoción.

El resto del elenco alterna entre lo mediocre y lo deplorable. Acaso quepa una moderada exención para los demás bailaores; y una dura agravante para los cantaores.

Con todo esto, está dicho que el resto del espectáculo es muy pobre. Y que Carmen Amaya, con su avaro celo de aparecer sólo en los finales de acto y con su desentendimiento de todo cuanto no haya ya practicado y previsto para su expresión, no alcanza a rescatarlo.

6 de junio de 1947

Pintoresquismo indigente en

la actuación de Hugo Devieri

Allá por fines de junio de 1943 se presentó en el 18 de Julio, acompañado por su partenaire Golde Flami el entonces recitador argentino de temas negros, Hugo Devieri. El espectáculo, con más ambición de fidelidad y de arte dramático que de escena propiamente dicha, era mediocre. Lo magnificaban la convencional simpatía hacia el tema negro, la despreocupada información que el público tiene sobre este mismo tema y el novedoso carácter de la representación para la penosa rutina de lo que entonces (como ahora) podía verse en los teatros.

La mediocridad a la que aludimos era recatada; sólo actuaban dos recitadores, la variedad no podía exigirse con intransigencia de ellos, o se cargaba a cuenta de la monótona melancolía de que, a la mirada más superficial, se reviste toda expresión de arte negro (suele creerse que por trasunto de una disposición humilde y siempre igual del negro mismo). Ciertos supuestos implícitos alivianaban las inevitables falsedades del recitado que mimaba a veces, en principios de representación, lo que el texto literario indicaba mejor; esas falsedades se refugiaban en el sobreentendido de que se trataba de un esfuerzo de comprensión, a cargo de blancos y para auditorios también blancos, de la desvalida existencia del negro, objeto ausente de este favorecimiento piadoso. Alguna trasposición de frases, alguna confusión de precedencias y versos en la reelaboración de un poema, iban a cuenta de la misma facilidad de esa intención.

Las debilidades de aquel espectáculo evidenciaban su transición entre el recitado y la escena; o, dicho de otro modo, que aquel presunto folklore no existía por razones de investigación sino de empresa para el teatro.

Ahora, al presentarse en el Artigas, Devieri ha querido trasponer la distancia que aún le restaba para que su presentación perteneciera enteramente al campo de la expresión teatral. El resultado ha sido lamentable, de una indigencia penosa, de un aburrimiento y un desinterés larguísimos para el espectador.

Ya el negro no es más que el pretexto, no es más que la supuesta materia de novedad para lo que, en suma, no es sino un espectáculo revisteril de una pobreza y de una monotonía alarmantes. Ya hay textos literarios y recitados cuya procedencia parece ser secreto doméstico de la compañía, desde que los programas no la ofrecen; tal lo que sucede con una infortunada invocación que el micrófono vierte a la sala al principio del cuadro *Pueblo negro*, en la primera parte de la función.

Ya falta, pues, la preocupación literaria, ya se abandona la fidelidad de dicción que no sería importante si el tono mismo del espectáculo y algunos poemas no la exigieran; ya se descuida incluso la simulada verdad racial en los personajes, con lo que la *piel morena* con que se anuncia a la compañía queda a cargo de algunos trazos caprichosos, del más apurado toque carnavalesco.

En suma: que todo lo que hacía aceptar, en su mediocridad, aquel espectáculo de 1943, se ha perdido. Y que el que acabamos de ver en la escena del Artigas no justifica su existencia en la programación anual de ningún teatro de Montevideo, lo que ya es decir.

1° de agosto de 1947

Cinco horas con O'Neill en el 18 de Julio

Como lo prometían varios de los títulos, como lo prometía también la calidad del elenco, la actuación de la compañía de Diana Torrieri y Sergio Tofano en el 18 de Julio, que terminó anoche y culminó anteanoche con la trilogía de O'Neill, fue una de las notas teatrales importantes de los últimos tiempos. En un primer comentario rápido del debut, decíamos que este elenco no reunía el conjunto de primeras figuras que pudiera ostentar el de Emma Gramatica. A cambio de eso, demostró mejor sentido de equipo. Acaso parezca una consideración extra-teatral, pero es necesario hacerla, la de que es un conjunto más joven, en que la media de la edad se sitúa muy por debajo de la de aquél, más homogéneo en ese sentido, menos supeditado al divismo de nadie.

Diana Torrieri y Sergio Tofano son, además, muy buenos actores. La primera lo demostró en la aparatosa y regocijante ex-actriz de *la febbre del fieno* (*Week-end*) de Noel Coward, en su papel de la hijastra en *Sei personaggi*, que fue el mejor dado del drama de Pirandello, y en su papel de Electra, en *Il lutto si addice ad Elettra*, de O'Neill. Tofano, a quien ya habíamos elogiado por su labor en *Pensaci, Giacomino*, de Pirandello, revalidó sus credenciales en otras actuaciones, entre ellas en la comedia de Coward. Al lado de estas primeras figuras, corresponde mencionar a Tino Carraro -bien en *Sei personaggi* y en O'Neill, que eran los dos mayores compromisos de esta temporada, y que recayeron en parte primordial en él, en sus buenas aptitudes de comediante- y, en un plano secundario a Giovanna Galetti, a Ela Franceschetti, a Antonio Pierfederici.

Week-end fue la base de una excelente demostración de la capacidad de la compañía, y de un espectáculo dotado del mejor sentido de la diversión, en un grado poco frecuente. La eficacia para la

comedia que revelaron aquí los actores italianos, se alió a la espiritualidad fácil pero vivaz y brillante de Noel Coward, que es un consumado maestro del teatro y un ingenio muy señalable (recuérdense *Vidas privadas*, *Espíritu travieso* y sus dos películas).

El resultado -insistimos- fue una de las más satisfactorias, de las más disfrutables noches del teatro que se nos hayan ofrecido en esta temporada de 1947.

Sei personaggi, de Pirandello, reeditó la mejor forma del gran autor siciliano; ahora sienta bien, es fácil abjurar de Pirandello, condenarlo por sus excesos. No compartimos esa facilidad, ni entraríamos a ella a propósito de la obra más capciosamente excesiva, más histrionicamente cruda y patética de Pirandello. El público disfrutó de que se desarmaran ante su vista las convenciones del teatro (como disfrutaría ante *El crepúsculo*, de Lenormand), de que se ensayara el drama frustrado y tenaz de los seis personajes en su presencia. Más allá de ese aprecio fue posible -otra vez- considerar la sabiduría escénica, la eficacia directa en su misma complejidad, de esta obra maestra sin tradición, acaso más grande por eso mismo.

Sei personaggi, salvo en cuanto se le hicieron innecesarias supresiones y atenuaciones de efecto en el primer acto, fue bien llevada a escena. Diana Torrieri descolló en el reparto y Tino Carrara y Sergio Tofano, en este orden, la acompañaron; el resto del elenco se comportó, asimismo con eficacia.

Por muchos conceptos, *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning becomes Electra*), trilogía de Eugene O'Neill, fue el espectáculo más singular de esta actuación, y de lo que va corrido del año teatral. En primer lugar su extenuante duración de cinco horas, con cierto sentido del gigantismo que, en la obra, no es sólo material. Como en *Strange interlude*, en esta trilogía se impone O'Neill un esfuerzo de aliento y lo impone a actores y público. En segundo lugar, fue el espectáculo mejor dotado que hayamos visto en 1947; todos los detalles de la régisse, y no sólo el feliz esquematismo cinematográfico de varios ambientes, que dejaba en un fondo atenuado pero presente el frontis de la mansión de Ezra Mannon (Agammenon), revelaron un cuidado y un buen gusto fuera de la rutina, muy elogiables.

En cuanto al arrebatado, copioso texto de O'Neill, resultaría una ligereza todo juicio presuntamente literario que -como sería el caso del nuestro- no pudiera ofrecer otros antecedentes que la

atenta audición de una versión italiana que a ratos suprime y saltea, y una rápida ojeada del casi insondable texto inglés.

En cuanto se atiene a la línea de *La Orestíada*, el asunto no revela su mayor necesidad teatral, no justifica la reedición: eso es lo que ocurre en el seguimiento de *Agamenón*, en la primera de las tres piezas (*Homecoming*, *El regreso*). La inventiva teatral de O'Neill está allí en segundo plano, se supedita a una intención primordial de elucidar a Esquilo y a sus personajes, tal vez con el cuidado de estarlos mostrando a un público que no se interesaría por el acceso directo a la trilogía griega. Es claro que en algún sentido esta versión italiana olvidó a O'Neill, en aspectos que no eran suprimibles: el programa prevenía que *la acción se desarrolla en una época indeterminada* y la primera anotación escénica de O'Neill al primer acto de *Homecoming* es que la acción transcurre en una tarde de abril de 1865. La sujeción a una época, a un modo efusivo de la sensibilidad, son fundamentales para que la desnuda y escueta vivencia de la tragedia esquiliana, planeada, dominada y dispuesta por la fatalidad, se convierta en un trabajado encuentro melodramático de caracteres.

Fuera de ese propósito de trasponer el asunto hacia sus módulos psíquicos, fuera de su prejuicio anti-heroico de transferir el asesinato de Agamenón desde el puñal al veneno, desplazándolo al término de una reyerta conyugal y de una tramada perfidia femenina, O'Neill está presente en algunos renuevos que suenan a puerilidad: Egisto (Adam Brant) es un marino sentimental (O'Neill también lo es), que entra en el plan de asesinato urdido por Christine Brant (Clitemnestra), a fin de disponer del caudal de esta incierta sucesión para su sueño, que es el del barco propio. El acto IV de la pieza segunda (*The Hunted*, *El cazado*, que corresponde, ya mucho más laxamente, al trazado de *Las coéforas*), transcurre en el barco amarrado en un muelle de Boston, y el O'Neill de los dramas del mar vuelve irreteniblemente; vuelve asimismo en la visión de Orin (Orestes), que imagina a su madre como una isla, etc. Donde O'Neill ha escrito realmente *La Orestíada*, los elementos son ya más complejos; los mejores espectadores advirtieron que esa parte supone, anacrónicamente, el freudismo. Y lo malo es que suponga el freudismo como fórmula, porque podría haberse valido de las afinidades y rechazos que Freud no inventó, sin el aire de descubrirlos como modo de explicación.

Ya en este plano, para decirlo coloquialmente, O'Neill no se deja nada en el tintero: el odio de Egisto hacia su padre está dicho, sin remilgos por el melodrama, ante el ataúd del padre (en un

parlamento que debe ser literariamente bello). La transformación de Electra (Livinia) en su madre, luego del suicidio de ésta, está dicha por Orin y anotada en la sorpresa por tal cambio, en los que vuelven a verla luego de un tiempo, en su mismo prometido. La simetría teatral que O'Neill logra aquí para su drama es muy eficaz: excede a Esquilo notoriamente, pero a esa altura esto es ya lo más deseable.

Surge claramente que O'Neill no ha tenido ningún recato al caer en el melodrama, postulando tácitamente que si el siglo V a J. C. en Atenas fue la madura edad de la tragedia, el siglo XIX en New England fue la madura edad (aquí pondremos: anímica) del melodrama.

Rico, arrebatado, rudo y elemental muchas veces en la expresión, el talento dramático del autor es -aun cuando se le empuje al patetismo, como él se presta a que lo hagan y como la compañía italiana lo hizo-recio e innegable. Los recursos con que algunas veces ese talento se administra pueden bordar el folletín: las cartas de Electra y de Orestes, el origen del complejo de inferioridad y del impulso vengativo de Adam Brant, hijo bastardo de una sirvienta, como dicen en la obra. En algún momento, appena que el gran soplo trágico de *La Orestíada* se pormenorice así, entre viejos marineros que cantan y bastardos que ven llegada la hora del desquite. En otros, O'Neill *s'emporte*, su fuerza semibárbara *da el espectáculo*. Entonces, cediendo a Esquilo, el gran autor es, aunque suponga un público menos evolucionado que el de los hemicírculos griegos.

La compañía italiana, que montó tan bien este espectáculo, lo llevó decididamente hacia el melodrama. Desacertó en el trabajo de Giovanna Scotto (Christine), acertó en el de Diana Torrieri y en el de Tino Carraro, con alguna salvedad. Las objeciones más serias serían las del tono declamatorio, sin violencia retenida, que muchas veces se dio a pasajes que merecían la suerte de ser más sofocados. Eso ocurrió llamativamente en el acto II de *Homecoming*, primera pieza de la trilogía; y en cuanto dependió de la actriz que personificó a Christine (Clitemnestra), ocurrió casi siempre.

De todos modos, al término de esta desordenada relación, se impone repetir que este largo, diverso, extenuante y exhaustivo espectáculo ha sido, en lo que va del año teatral, la nota más importante, la que mejor merece los honores del comentario; que es lo que, a lo largo de estas consideraciones, no hemos querido ahorrarle.

17 de octubre de 1947

Juan Felipe

Si el primer espectáculo de la comedia nacional, en sus notorias imperfecciones, en sus serias irregularidades, podía dejar todavía alguna esperanza, que era cuerdo mantener hasta ulterior evidencia a ese respecto, el segundo espectáculo, que ha tenido por base la obra del autor nacional Julián García titulada *Juan Felipe*, ha tenido que desilusionar por completo a quienes alentaran algún resto de credulidad acerca de la Comedia Nacional.

En primer lugar, *Juan Felipe* tiende a demostrar -por el solo hecho de su selección- la inexistencia palmaria de los autores nacionales, en cuyo nombre y a cuenta de las oportunidades legítimas que una temporada nacional pudiera darles, fue en gran parte patrocinada esta empresa. Esa facilidad de simpatía que se consigue invocando al presunto y postergado autor nacional, relegado por la novelaría extranjerizante, como se dice siempre en la oratoria y la literatura nacionalistas que sazonan estas cruzadas, ha sido rudamente golpeada por la presentación de *Juan Felipe*, lamentable hasta en la frustración que, por desvío, no le permite ser un sainete.

Porque hay algo más penoso que el sainete que es el más infamado de los extremos de la reputación teatral en nuestro ambiente; hay algo más desairado y es el drama que el público toma por sainete, el esfuerzo dramático que, por ineptitud lleva al público a reír. El segundo acto de *Juan Felipe*, en que el marido burlado cuida la puerta de la habitación en que se han refugiado los amantes, se plantea su problema de *ser o no ser* y acaba remedando los gritos de un espectador de fútbol para evitar que el silencio facilite, ante la vista ajena, la salida de los dos culpables, es de lo más deplorable que pueda verse en teatro o, ya en tren de masoquismo, oírse por radio. El aprendiz de personaje de Crommelynck, en la

suerte que le concede este libreto, merecía la ineditéz, como alivio de sus penurias teatrales; porque las del personaje en escena son tales, que distraen de las del posible modelo cotidiano, al cual en todo caso no se le impondría la obligación de dirigirse al público en parlamentos que maltraten la seriedad personal de su caso.

Juan Felipe, drama "metafísico" aderezado con *machiettas*, con variedades de socorrida y primaria gracia regional, de ésas que ya ha agotado el sainete; conducido con un sentido del teatro de la más ortodoxa calidad radial; dialogado con artificio y sin ningún acendrado don literario que hiciera excusables sus falacias; atareándose entre treinta personajes que se le escapan por todos lados, indóciles al duro y primitivo dibujo de que es capaz la imaginación que los ha soltado, es una demostración -queremos creer que una capciosa demostración- de que no hay autores nacionales capaces de acudir en ayuda de una temporada nacional.

Los actores, por su parte, intentaron completar el aserto, para que pueda serles extendido.

Faltos de dirección y, en casi todos los casos, de gusto y contención, recordaron, con cierto exceso patético en la multiplicada insistencia de sus partes, la heterogeneidad insanable de su reclutamiento, la imposible confluencia de sus destinos de micrófono y escena amateur. Los primeros suponen, intransferiblemente, *su* público. Los segundos, la trascendencia del empeño, (que dé el tono de la generosidad de intención a sus imperfecciones), la buena obra y el afán ambicioso del teatro, que los eximan de mostrar su aprendizaje ante el público, sin más que eso, como lo hacen en *Juan Felipe*.

Los pocos actores que podían orillar esta doble barrera de limitaciones (Candeau, Otero, Guarnero) tampoco se encontraron en sus papeles, entraron en el desafinado espectáculo, se sumaron a él.

Es claro que, en descargo de los actores, está -infinito a esos efectos- *Juan Felipe*.

Juan Felipe mal escrito, mal dirigido, con mala escenografía. En todos los casos *Juan Felipe* irredimible por hechura, inexplicable de elección, sólo expresivo en el riesgo que pueda ocasionar a la temporada que, con un yerro de esta índole, tropieza al punto de empezar.

24 de octubre de 1947

Una obra de Mauriac por el conjunto

Tespis

El elenco de teatro independiente *Tespis* llevó a escena el lunes, en el SODRE, en un espectáculo que formaba parte un ciclo de homenaje a la cultura francesa, la obra dramática de Francois Mauriac *Les mal aimés* (Los malqueridos).

El conjunto, dirigido por Pablo Bosch, se esforzó muy decorosamente por sobrellevar el ingrato texto de Mauriac, abigarrado de frases, insospechable del menor vestigio de acción teatral. El afamado novelista es, ya en la madurez de su vida, un novel escritor de teatro, que traslada efusivamente a escena la prosa cargada, elaborada, quieta, de larga exploración novelesca del personaje. Mauriac rodea los objetos de su drama, se demora exhaustivamente en ellos, pero raramente franquea el paso hacia la objetivación escénica, hacia la escueta y necesaria vicisitud teatral, casi inexistente detrás de las palabras, de la fatigosa explicitud de las criaturas que dialogan encarnizadamente ante el público que, al fin, se pregunta si, en algún sentido, le será dado verlas existir por alguna fe menos gratuita que la de oírlas decir que existen.

Por lo demás, como en *le passage du malin* -que, con menos acendrado afán teatral que el de *Tespis*, dieron Marie Bell y Escande en agosto último, en su brevísima actuación en el Solís- los planteamientos de Mauriac, de quien se ha dicho con insistencia que es el narrador de la tentación y sus apariencias fascinantes, se detienen siempre ante las conclusiones que supondrían la heterodoxia del creyente, la condenable delectación del espiritualista. *Escritor católico que coquetea con el pecado*, hemos oído decir in-

mejorablemente a propósito de *Les mal aimés*. Sin un lenguaje teatral que disimule su frondosa inexistencia para la escena, con el escrúpulo de la contención virtuosa, *Les mal aimés*, apenado de las idas y venidas que hay que dar cuando a lo largo de tres actos no se ha de hacer nada, no justifica la preferencia que se ha tenido, para tomarla como base de un afán serio y bien sustentado. No podría reprocharse esta elección, si se considerara que ella pudo proponerse un sentido ilustrativo, en un ciclo de teatro francés; pero es indudable que tal intención hacía pagar un precio en otro orden, y él fue inevitable.

Ajustadamente dirigidos, los actores -Margot Cottens, Lila Fres-sola, Elsa Vázquez, Antonio Larreta y José L. Somoza- rindieron en casi todos los casos según su mejor posibilidad escénica, que es conocida. La obra fue presentada con una señalable propiedad escénica, detalle que contribuyó a dar la sensación de un buen esfuerzo no correspondido por el libreto.

7 de noviembre de 1947



Con su hija Matilde y su nieto Pablo, en el Parque Posadas. 1976

No hay dos sin *Tres lunas de miel en avión*

Siguiendo en el cartel de novedades nacionales a *Juan Felipe* y a *Tacos torcidos*, la comedia oficial estrenó anteanoche en el Solís *Tres lunas de miel en avión*, que no mejora por cierto la gravedad de la situación (de la situación de penuria de textos capaces de justificar la existencia de esta temporada con otro timbre que el del nacionalismo artístico).

Esta comedia, en la que se habla de romances, de cine, de ajedrez, de filosofía de la vida, de todo cuanto viene a mano -porque nadie queda en ella sin réplica, sin la última palabra dicha- tiene el aire ligero e inconsciente de una obra de hechura profesional, escrita para divertir al público. En un modo menos penoso que las anteriores lo logra, aunque sin disimular sus defectos, que siguen siendo los que se resumen en el tributo de aprendizaje que todos, de arriba a abajo, pagamos por esta incursión en el posible teatro nacional.

A pesar de su descuidado trazo, de sus situaciones resueltas o descabezadas sin rigor, a pesar de que su poquedad de sustancia nada deja a la presunta imaginación sobre las posibilidades de un teatro uruguayo, no cabe reprochar a *Tres lunas de miel en avión* la más seria insuficiencia que, con su pretexto, volvió a revelar la Comedia Nacional.

Nos referimos a la total ausencia de una dirección que pueda llamarse así. Los patéticos defectos que se dan en la interpretación, desde la total insapiencia escénica de algunos hasta la desen-

vuelta e incoercible *machietta* de otros, revelan que no hay dirección que se encargue de los yerros más visibles, que ordene un tono, que imprima cierta unidad al entendimiento probable de las partes. Por lo demás, en esta empresa iniciada bajo la invocación de la cultura, se oye decir *te garanto, aficción por la ajedrez, fuistes*, en un estilo impremeditado que no es de los graficismos, el de una fidelidad realista al habla corriente.

En el plano de las iniciativas personales, que es el único en el que se conjugan los esfuerzos de la Comedia, las escenografías siguen siendo desconcertantes; aunque, en estricta justicia, no más que algunos de los otros aspectos que hemos enumerado rápidamente.

7 de noviembre de 1947

Vive como quieras

El lunes pasado, el conjunto de aficionados *La Barraca*, que dirige Eduardo Malet, llevó a escena en el Solís la divertida comedia de Kaufman y Halt *Vive como quieras* (*You can't take it with you*), largamente conocida a través de la versión cinematográfica de Frank Capra.

El texto de *Vive como quieras* es casi continuamente regocijante, y su sola versión literal es capaz de entretener al público y hacerlo reír, como se demostró en esta oportunidad. Es claro que a pesar del aspecto de facilidad que presenta en la consideración aislada de sus elementos, esta comedia requiere, para ser teatralmente bien dada, una movilidad, una justeza en la intención con que se dicen muchas frases, un encuentro del tono aparentemente inasible en la junción extravagante de personajes distintos, que estuvieron lejos de hallarse en la versión que comentamos. Ella se limitó a vertir un texto propicio, que se ofrecía solo al espectador, y a dejar que éste riera con las ocurrencias del libreto, dichas con esa suerte de naturalidad por omisión de esfuerzo, por neutralidad de tono con que *La Barraca* sirvió al espectáculo.

14 de noviembre de 1947

Comenzó la temporada de los Teatros Independientes

La temporada de los teatros independientes comenzó el domingo último en el SODRE con *El procurador imperial* (*Plainte contre Inconnu*) de Georges Neveux, obra llevada a escena por el Teatro Universitario, que dirige Héctor Hugo Barbagelata.

El procurador imperial enfrenta a un jocundo funcionario zarista, que tiene un concepto amable, alegre y afrancesado de la vida, con un cuarteto, luego sexteto, de suicidas que vienen, ya en instancia mortal, a demandar a Dios por el agravio que les ha inferido, en cada caso, con la suerte de existencia o desdicha a que los ha condenado.

Toda la obra discurre la vicisitud por la cual el procurador intenta devolver a la vida a los cuatro (y más tarde seis) presuntos suicidas, gradúa el tránsito que el emérito funcionario va sufriendo, del optimismo inicial a un aprecio más escéptico de sus sinrazones de vivir.

La obra, intermitentemente frecuentada por el ingenio, es larga y disquisitiva, con olvido de toda exigencia de acción teatral. Requiere la animación constante que pueda procurarle el protagonista, a cuya fluida capacidad de decir (compromiso trasladado al intérprete) queda librada toda la posibilidad escénica del extenso texto en dos partes. Forzosamente, el interés sufre algún decaimiento cuando las razones del procurador o los recursos del intérprete no se renuevan, ante un planteamiento que, en lo sustancial, es avizorado hasta el fin mucho antes de que acabe de explorarlo la morosa paciencia de Georges Neveux.

El Teatro Universitario dio una correcta versión de esta pieza, estando el reparto a cargo de Werther H. Martínez, Juan Gentile, Meliton Merino, Martha Murguía, Zulema Ferrando, Renée Indart, Nilda Barbagelata y Didio Pastorino.

El conjunto utilizó una traducción especial, cuidadosa y feliz, de Nelson Nicoliello.

3 de diciembre de 1948

Fallando y fallando

Mucha gente de buena fe se pregunta (nos pregunta) cuál puede ser el sentido de un voto como el que emitimos en el jurado de teatro de 1948. Una obra aparece postulada para el primer premio y omitida para los restantes. ¿Hay lógica en ese aparente abandono?

Tratemos de demostrarlo. Es posible que a una obra le sea adversa la mayoría de un jurado para el primer premio, pero la concite para el segundo. En esas condiciones, la posición que podría considerarse principista, de quienes han querido adjudicarle la máxima distinción, podría ser la de votarla allí donde creen que el premio procede, y dejar que otros la propongan para aquel sitio que ya la subestima. Con todo, un aprecio realista de que los jurados sólo disciernen premios (en lo que importa), podría habernos llevado a insistir, para el segundo premio y su consiguiente remuneración, con una obra para la que ya hubiésemos reclamado el primero. Pero las razones de principio se refuerzan con las de discreción, si de antemano se sabe que tampoco esa pieza podrá obtener la mayoría en este segundo rango, y acaso aun se le niegue para el último. Hay un tácito menoscabo, que no debe buscarse conscientemente, en que la obra que, en primera instancia, ha empatado el primer premio, implore vanamente los otros de la escala.

Hay que creer que cada jurado ha hecho su personal ordenación de obras, para emitir los tres sufragios sucesivos. En la nuestra, votada para primer premio la obra que propondríamos como segundo, y desestimada la que sosteníamos para el primero, lógicamente teníamos que votar en blanco para el segundo premio,

recuperando recién nuestro ordenamiento de las obras para el tercero.

Hay pues una lógica inflexible, mantenida sin inconstancias ni regateos, que puede llevar a proponer a una obra como la mejor de las presentadas, sin postular luego, trayéndola a menos, que se la vote para cualquier sitio del fallo.

Todo esto, aclaramos, va a título de una fundamentación personal del voto, sin que ninguna de sus líneas suponga incriminación del fallo en sí y de sus decisiones mayoritarias, que en algún caso contribuimos a formar y que en ese y todo otro caso respetamos.

10 de diciembre de 1948

Lola Membrives en la facilidad

Lola Membrives estrenó el lunes una comedia de Carlos Llopis, *Nosotros, ellas... y el duende*, que aducía en su prestigio las mil representaciones en España y que era anunciada por los programas como *graciosísimo conflicto familiar en prólogo y tres actos*, agregándose que se trataba de *una comedia alegre, brillante, moderna, a través de otra faceta del temperamento interpretativo de Lola Membrives*. La comedia brillante y moderna resultó ser una de esas inocentadas, una de esas inocuidades trajinadas del oficio, que hacen las veces de teatro allí donde el clima no es propicio para nada más serio ni más comprometido.

Un matrimonio de jóvenes y otro compuesto por el padre viudo de la novia y la madre viuda del novio, se ensarzan en todos los posibles equívocos, presuntamente cómicos y sentimentales, de la vida doméstica. El público se demuestra sensible a la inmediatez de la anécdota, y festeja las peripecias, de hechura profesional, que arguye el Sr. Llopis, comediógrafo que conoce los latiguillos y los efectos, y los explota hasta el fin.

El autor sabe muy bien que en la España actual hay que entretenir a los públicos de una manera liviana, proponiéndoles -sin más- la trivialidad y la diversión. *Nosotros, ellas... y el duende*, comedia ligera y construida con esa habilidad mostrenca del hombre de teatro que no quiere ser otra cosa ni decir nada importante, sólo trata de distraer a su público con la eterna comprobación de que el hombre es la víctima de las situaciones conyugales. Con este tema, de posibilidades conocidas, no se podía pensar que el autor franquista fuese más allá de donde fue.

Es claro que ni *Nosotros, ellas...* y *el duende* vale el comentario, ni el Sr. Llopis, con su experta medianía, puede ser el tema de una nota de crítica; obviamente, comedia y autor no la resistirían.

Pero todo el desarrollo ha sido hecho para venir a parar en lo único que preocupa a la crónica: la circunstancia de que Lola Membrives haya puesto su innegable capacidad de actriz al servicio de esta comedia *brillante y moderna*, que en todo caso podría haber sido escrita para Gloria Guzmán, pero nunca -ponderando las diferencias- debía ser para la intérprete española.

Sólo una acusada declinación en las exigencias y en los respetos de una actriz, como tal, para consigo misma, puede explicar el servicio que Lola Membrives rinde, aparentemente, con despreocupación, a un texto de tan redonda inanidad como este de Carlos Llopis. La compañía que rodea a la actriz, elenco mediocre, puede tener sus razones para estar a gusto en una comedia de este jaez. La actriz titular, en cambio, está obligada a pedirse -y a pedir a quienes le escriben libretos de encargo- algo más.

10 de diciembre de 1948

De la pobreza sin virtud, o 1948 en el teatro

Aunque mil novecientos cuarenta y ocho haya sido tan pobre para el teatro como mil novecientos cuarenta y siete, y aunque anotar esta inopia sea ya una comprobación de rutina, se impone un plan para ordenar esta nota anual, que en su mayoría recordará nombres y títulos, remitiendo a lo que por extenso se publicó en los números de Marcha, desde abril a diciembre.

Nos referiremos ordenadamente a: I Elencos rioplatenses, II Compañías extranjeras, III La Comedia Nacional, IV Actividades de aficionados, V Estrenos Nacionales, VI Concurso Oficial de Teatro.

I.- Elencos rioplatenses

Poco y no muy bueno fue lo que nos depararon las actuaciones de los elencos rioplatenses. Arturo García Buhr actuó en abril en el 18 de Julio, estrenando una obra de Goicochea y Cordone que ya nos había adelantado el cine argentino, una obra de Aldo de Benedetti (*Si me das un beso te digo que sí*, que en el cine se llamó antes *Un beso en la nuca*), la traducción de *Questi fantasmi*, de Edoardo de Filippo (*¿Qué fantasmas son éstos?*) y una comedia amable e intrascendente de Guido Cantini, *Soñé con el paraíso*.

Roberto Airaldi comenzó con *Un marido como hay pocos*, de Manuel Barberá, y siguió con otros títulos que no importa ya recordar, en una temporada realizada en el Artigas. En el mismo teatro, y antes que Airaldi, hubo una temporada destinada a la resurrección del sainete criollo, a cargo de Morganti-Franco-Alvarez.

En el rubro de los elencos rioplatenses, a pesar de la nacionalidad de su primera figura, hay que incluir la corta actuación de

Emma Gramatica, al frente de una compañía argentina y con una insustancial obra argentina, escrita de encargo para pretextar la presentación de la eminente actriz (*La casa sin alma*, de Eduardo Pappo).

Nos desmemoriamos de algún otro elenco, contando con la virtud selectiva de estos recuerdos espontáneos, sin consultar a programas.

II.- Compañías extranjeras

Por su extensión, la *Temporada Italiana de Luigi Cimara y Evi Maltagliati*, que empezó a fines de julio en Solís, fue acaso la más importante de las actuaciones de elenco extranjero. Sin embargo, esa significación sólo puede acordársele teniendo en cuenta la calidad de las primeras figuras, la corrección de las segundas partes (con alguna mención más decidida para Renata Seripa) y la demostración de tradicional buena escuela que se dio, a pesar de los textos elegidos. De los dos actores titulares, Luigi Cimara reaparecía después de diez años de ausencia (en 1938 había venido al Solís con Paola Borboni), y Evi Maltagliati se presentaba por primera vez ante nuestro público. En *Come tu me vuoi* de Pirandello, en *Casa Monestier* de Amiel y en algún papel de comedia (*Abbiamo sempre vent'anni*, de Paul Vanderberg) se reveló como una actriz de distinguidas condiciones. El elenco era, en general, inferior a los conocidos en la temporada de 1947 (el de Emma Gramatica, el de Torrieri-Tofano). Y el repertorio fue de una mediocridad y una falta de interés ejemplares, si se exceptúan tres títulos italianos -*Come tu me vuoi* e *Il piacere dell'onestà* de Pirandello y *Non é vero* de G. C. Viola- que fueron lo mejor de un repertorio a base de traducciones, que glosó extensamente los problemas del matrimonio y del amor femenino (*Se volessi* de Géraldy, *Speranza* de Bernstein, *Papá* de De Flers y Caillavet, *Casa Monestier* de Amiel, *La prigionera* de Bourdet, entre los títulos franceses; *Ma Constanza si comporta bene* de Maugham y *Abbiamo sempre vent'anni* de Vanderberg, entre los anglosajones).

Más breve y también desigual, pero de interés más vivo, fue la actuación del *Elenco Francés de Henri Rollin y Julien Bertheau* (que cupo en tres días).

El punto más alto de esa temporada fue el estreno de *Huis clos*, la debatida pieza en un acto de Jean Paul Sartre. Aunque entendemos que la compañía se equivocó en la versión de este intenso acto, melodramatizándolo sin medida y desdeñando algún detalle de notoria teatralidad indicado en el texto, este estreno de *Huis clos* fue el momento de teatro más relevante de 1948.

Por equilibrio del espectáculo y consideración a un público de abonados que asistió con extrañeza (más que estupor) al transcurso de *Huis Clos*, la velada se completó con una insustancial comedia de Marivaux, a cuyo cargo quedó la tarea de revalidar el frívolo concepto que nuestros públicos de sociedad tienen del *esprit* francés.

Napoléon Unique de Paul Raynal, fue elegido acaso más por la oportunidad de actor que deparaba a Henri Rollin que por el interés que su texto, copioso y prolijo, pudiera tener para un público no francés. Las intimidades de Napoleón, Talleyrand, Fouché, Josephine, fueron dadas con pausado detallismo, en un estilo de noble y cuidado discurso, muy excesivo a pesar de su aceptable virtud literaria, aun con los cortes que esta vez sufrió y con la muy buena caracterización napoleónica de Rollin. Los dos espectáculos restantes fueron de menor significación: salvo por alguna ingeniosidad aislada, ya casi no divierte *L'éventail*, vaudeville de Flers y Caillavet; y es de una hechura irrelevante, de una facilidad de motivo para la sátira y de una bastedad de medios que la sitúan en lo más olvidable del actual teatro francés, la comedia de Salacrou *L'Archipel Lenoir*, que se ensaña con los convencionalismos, con los falsos problemas de honra de la alta burguesía industrial francesa.

La tercera y última temporada extranjera a mencionar en esta reseña, fue la de *Lola Membrives*, al frente de un conjunto español. Sin pena ni gloria, este elenco estrenó *Mujer al fin*, una de las últimas obras de Jacinto Benavente, *Nosotros, ellas y el duende*, comedia bien llevada pero mediocre de Carlos Llopi y *Ventolera*, obra póstuma de los Alvarez Quintero, amén de reprisar *La malquerida* de Benavente.

III.- La Comedia Nacional

Toda una experiencia de pasados errores, señalaba a la Comedia Nacional, antes de iniciar su actuación de 1948, la necesidad de un cambio de orientación, de una enmienda a fondo. La temporada de 1947 había demostrado que con las piezas nacionales elegidas por comisiones especiales de lectura o de acuerdo a los fallos de los certámenes de Instrucción Pública, y con la descuidada labor de la dirección habitual, no podía hacerse nada para corresponder a la benévola expectativa de un público y a los frondosos anuncios de una cruzada por el teatro, en los que no fue omisa la propaganda de esta empresa municipal.

Se habló de espectáculos a base de verdaderas obras de teatro, bajo la real vigilancia de directores de teatro, para este año. Ese

propósito tuvo aceptable realización en el caso de *Enrique IV* de Pirandello, obra excelente, interpretada con autoridad por Gómez Cou, dirigida con acierto por Discépolo. Tal espectáculo indicaba el camino a seguir, pero esa indicación fue desatendida, cuando no desvirtuada por el abaratamiento de la misma fórmula (como en el caso de la teatralización de Martín Fierro, de González Carvalho, con la que Sapelli ofreció un espectáculo de descolocado mérito circense).

Hubo otros dos títulos extranjeros: *Cuando aquí había reyes*, del argentino Rodolfo González Pacheco y *El momento de tu vida* (*The time of your life*) del estadounidense Saroyan.

Cuando aquí había reyes, debilísima obra poemática de González Pacheco, que relataba con entusiasmo y gusto pasatista la supervivencia de un rey negro en un suburbio platense, fue la ocasión de un esfuerzo en vestuarios y en escenografía corpórea, sobre bocetos de Demetrio Urruchúa. Todo ese despliegue no tuvo justificación alguna. Ni siquiera le cupo la socorrida condición de premio nacional o título uruguayo, que asistió a tanto otro insuceso de la temporada.

De esos títulos uruguayos, el de más éxito popular fue *Nacarina*, de María B. Bidart Zanzi. El único rasgo memorable de esta obra laureada fue el de sus incoherencias lexicológicas, su efusión de construcciones inversas y de irreprimibles cablegramas literarios. Las más fáciles y acusadas influencias literarias fueron recibidas con novelería, en un texto que aludía a irreconocibles localismos ajenos a nuestro medio, en un idioma cuya capciosa apariencia de regionalismo o traducción mantuvo siempre al público de sorpresa en sorpresa.

Si *Nacarina* era un segundo premio nacional, no le aventajó *Los almacigos del diablo*, de Paulina Medeiros, que fue el primer premio de 1947. Contrariamente a *Nacarina*, esta obra no gustó, pese a que su popularismo era de forma y fondo: en la pintura de un conventillo bonaerense, la diligencia creadora no quiso ser acusada de haber omitido tuberculosos, mujeres fáciles, padres borrachos, romances de disparidad imposible, comisarios donjuanescos, y los abarrotó en una sucesión inarticulada de cuadros, que hacía las veces de ágil técnica teatral.

Una paciencia más leve y distribuida pidieron después tres obras cortas de autores noveles: *Una familia feliz*, de Antonio Larreta, disculpaba sus flaquezas con el apunte de algunos valores; *Ayúdame Claudina*, de Rafael Bertrán, estaba escrita con fluidez, pero era de una absoluta inanidad; cerraba el programa de tres incisos, *Cuarteto*, de Concepción Zorrilla de San Martín.

Cronológicamente, la temporada se abrió con una comedia de Sánchez, *En familia* (1905), que ofrecía toda una lección de certero don teatral, de economía dramática, de perdurable nobleza de medios; los actores aprovecharon a medias la oportunidad y el resultado fue uno de los dos mejores espectáculos (el otro fue *Enrique IV*) de la Comedia Nacional.

Y se cerró con *El momento de tu vida* de Saroyan, otra vez con la dirección de Discépolo. Esta comedia narra largamente, sin plan dramático, sin unidad, sin una trabada acción que comprometa al común de los personajes, las ocurrencias de los disímiles parroquianos del bar de Nick, en los muelles de San Francisco. El pintoresquismo de esta heterogénea población de cantantes, pianistas, zapateadores, genios fracasados, cowboys, árabes y obreros, con sus dispares filosofías, ha entretenido a Saroyan al punto de hacerle olvidar los rigores de la acción teatral, de la progresión dramática, de la mínima necesidad de un asunto a exponer. Por horas y horas, Saroyan describe sin detenerse, sin recapitular, sin concretar su pensamiento dramático (si lo hubiere).

Esta elección, no tan reproachable como otras, tampoco alcanzó justificación plena, en esta temporada de tropiezos y vacilaciones, que no obedeció a un designio premeditado, que no se propuso un objetivo final lúcidamente definido.

IV.- Actividades de aficionados

Las actividades de los grupos teatrales de aficionados fueron intensas en 1948; y hacia el fin del año se llegó a concretar, con el patrocinio de la Federación de Teatros Independientes, la realización de una temporada dotada de programación y de continuidad, a cargo de varios elencos.

Es imposible reseñar aquí la labor de todos estos cuadros dramáticos, que suelen utilizar a las mismas figuras o disputárselas, de modo que ningún elenco pueda considerarse completo o bien integrado; la nota distintiva queda a cargo de las diferentes direcciones con un papel argüido por la emulación y por el pequeño rectorado intelectual.

El Teatro Universitario fue el que ofreció, en conjunto, la mejor y mayor suma de novedad literaria, con los estrenos de *Noches de ira* (*Les nuits de la colère*) de Salacrou, *Dulcinea* de Baty y *El Procurador Imperial* (*Plainte contre Inconnu*) de Georges Neveux. El conjunto de *La Isla* presentó el mejor título nacional de 1948 (*El regreso de Ulises*, de Denis Molina), pero lo sirvió flojamente.

Estas menciones van a modo de ejemplo, por vía enunciativa, y no excluyen otras, que exacerbarían la susceptibilidad de estos pequeños partidos escénicos, cuyo celo es notorio.

Sigue siendo una observación válida la de que, aun con sus imperfecciones, estos grupos teatrales merecen -por su limpia dedicación de la escena, por su decoro de intenciones- un público mayor y más constante que aquél con que cuentan. Pero lo cierto es que recién hicieron algo serio y concreto por formárselo, en este mismo fin de año.

V.-Estrenos nacionales

Al comentar la temporada de la Comedia Nacional, mencionamos varios nuevos títulos nacionales, en su casi totalidad lamentables.

El mejor estreno uruguayo fue, como acabamos de decir, *El regreso de Ulises*, de Carlos Denis Molina, segundo premio del concurso oficial de 1942.

El regreso de Ulises es una tragedia en tres actos, escrita con acendrado don poético, aunque con acción teatral demasiado escueta, despojada y parva para sostenerlos. La sustancia literaria interesa más que la dramática, y la sustituye en la atención del espectador, con los riesgos consiguientes a esa trasposición de primacías. Aun con esas salvedades, *El regreso* presenta y anuncia a un escritor con posibilidades de decir valiosas, en fondo y forma, y con un sentido del rigor literario y del gusto del que en nuestra escena no hay ejemplos abundantes.

El Teatro Experimental estrenó dos obras nacionales: *La treta*, un acto de Manuel Bisio, y *Tiempo de sueño y de gozo*, de Juan Ilaria.

VI.-Concurso oficial del teatro

El jurado del Ministerio de Instrucción Pública otorgó el primer premio para 1948 a la obra *Evasión*, de Clotilde Luisi y J. M. Podestá, el segundo a *Nuestro hijo ya es hombre*, de Roberto Olivencia Márquez, y el tercero a *La Solterona*, de Sigfredo Cohn. Integrando este jurado, votamos en minoría para el primer premio, votamos para que se declarase desierto el segundo e integramos la mayoría por la que se otorgó el tercero. Esta puntualización va a cambio de un juicio, que necesariamente debemos retener de las obras premiadas. Ninguna discreción impide, en cambio, deplorar que el nivel general de la producción presentada haya sido tan bajo.

31 de diciembre de 1948

ATA 31.- Barcelona, 20 de febr
 Son las 5 de la tarde de un
 día de días increíbles. 20º
 intenso de verano. Esta mañ
 Pena por aquí muy cerca
 un Portell, que es en defin
 en flor, engañados de q
 de especie de oasis, en
 un frío rigoroso, y
 las cinco y media.
 la espera de cartas.
 Inés le escribirá tan pron
 hualga de distribución en este
 lar. De modo que los buzones que
 el nuestro, estuvieron varios días
 y siguiendo tus consejos, escribí una
 para Q. Al no tener su dirección de Carras
 1971, Secretario 19, y junto al suyo puse el no
 Ojalá la haya recibido. A los demás, y con esas p
 biéndoles cartas. Tanto, entre tanto, una actitud de tregua, a la est
 ra de tu venida y la de Capita. Y, como ya te dije, estoy en la onda
 de ponerte a escribir, unparado por tus consejos. Veremos después
 quién te ampara la olla. Tanto ya algunas propuestas para tomar ca
 sas a punto de ser transferidas por amigos. Una es la de la Admici
 trato de no perder esas vueltas y tampoco apurarnos, porque el ideal
 sería que tú participaras en la decisión de "Esta me gusta y ésta no,
 dentro de límites de discreta modestia (casas ya puestas).



lo otro es
 el mundo, l... espero a las dos. Tanto que sólo se me ocurre decirles que
 vengan cuanto antes, para que desde este punto yo organice vida, ánimo y
 actividades. Cierro ésta en el Correo. Miles de besos para las 2, cariño y
 a tus viejos, Inés y Pablo, etc. Muchísimos besos, mis dos adoradas. - C-
 PS EN EL APARTADO, HERMOSISIMA CARTA TRISTANA DE NARA, DISEÑO CON UN BESO!

1978. MI(S) MUY QUERIDISIMA
 Cole, al cabo de un seguí
 tura y un ciclo azul
 éste, del Coll
 convieno
 de est
 do

una
 irregu
 sión, con
 escu fina
 a tres heja
 a Misiones
 Carlos Canas
 Carlos, si go de
 asiones, si go de
 a la est
 a la onda
 después
 tomar ca
 a su vez amigo de E.
 porque el ideal
 y ésta no,

Un estreno beato en el 18

Una compañía argentina encabezada por Roberto Salinas e integrada por un elenco en el que figuran Margarita Corona, Mercedes Pibernat, Pascual Pellicciotta, Rodolfo Onetto y Carlos Bellucci, estrenó el martes la comedia dramática *¡Creo en Dios!*, de Fuentes, De la Parra y Salinas.

Días antes de su estreno, se insertó en *El Bien Público* una comunicación de acuerdo a cuyo texto el Arzobispado, en conocimiento del *argumento* de la obra, le tributaba sus plácemes, y la patrocinaba así ante los católicos.

No cuestionamos las razones que habrá tenido la jerarquía eclesiástica para aprobar el argumento, aunque en todo caso habría sido más engorroso explicar una aprobación del libreto entero, una vez leído. Pero ya que lo que trasunta ortodoxia es el lineamiento del asunto, aventuremos una noticia de su meollo policíaco-teológico: un cura de pueblo, que protege a todos sus feligreses, se ve acusado, por una conjunción de circunstancias que él mismo llama infernal, de un crimen que no ha cometido. Uno de sus protegidos ha asesinado a un usurero para robarlo, y se ha disfrazado, para cometer su crimen, con algunas prendas previamente robadas al párroco. Este sabe, antes de ser acusado, quién es el verdadero delincuente, pero este secreto le es revelado por la mujer del culpable, en confesión. Los indicios concurren a señalar al cura como autor de la muerte, y un tribunal lo juzga. La mujer de un político prominente ha estado con el cura la noche del crimen, en la asistencia de un hijo de ella, inconfesable. El político y la mujer, en el momento culminante en que el cura va a ser condenado, no vacilan en exponerse a la ruina y al escándalo, declarando el hecho en la sala de audiencias. Esto no basta a salvar al enjui-

ciado, que es finalmente condenado a muerte, y que se sacrifica por el cuidado de su ministerio, y porque el secreto de confesión ha sido declarado inviolable en el Concilio de Letrán. Ya en capilla, el cura absuelve a quienes lo han enviado a la muerte y les hace prometer cristiana enmienda. En el momento en que se oye la detonación de fusilería, la mujer del criminal entra a escena trayendo una carta de su marido, que se ha suicidado y se confiesa autor de la muerte del usurero. En vista de ese cuadro confuso de santidad, suicidio y error judicial, el político liberal se convierte, y lanza a la faz de los cielos la frase que se lleva los honores del título de la obra.

Si éste es el asunto, cabe decir que los recursos de la coautoría que lo ingenió lo empeoran. Desde la imposible *machietta* cómica del segundo acto hasta la beatería del acento que quiere ser de convicción religiosa, todo apela al primitivismo y a la rusticidad del público. Es deplorable que se confunda religiosidad con basto espíritu de feligresía, para agraviar a la primera. Es deplorable (no somos católicos) que se caricaturicen chocarreramente los extremos de la fe.

La compañía estuvo al nivel del espectáculo que servía. De todos modos, la sala aplaudía las intenciones de un parlamento cuando ovacionaba a un actor o a una actriz: eso explica que, en el último acto, se haya tributado, a escena abierta, un entusiasta aplauso a Mercedes Pibernat por no saber, hasta la evidencia de que el apuntador se desgañitase, unas *nobles palabras*.

Todo fue de este jaez en este Buen Pastor criollo, en el que Roberto Salinas tuvo por delante siempre, dramatizándolo, el más musical precedente de Bing Crosby.

29 de febrero de 1949

Un Melodrama de Benavente

María Guerrero y Pepe Romeu estrenaron el lunes en el Artigas *La infanzona*, de Jacinto Benavente, *la recia y atrevida comedia dramática de éxito mundial que ha escrito durante estos años*, según propalan los programas.

La infanzona es una de las muchas obras del Benavente senil, sobrevivido a su oficio teatral, sobrevivido a la República Española, renegado de ambas causas.

El asunto es escuetamente éste: una castellana, dueña de un cortijo, ha tenido un hijo en su juventud. El presunto padre ha sido asesinado por un hermano de la infanzona, y el hijo ha sido depositado, al nacer en casa de los hermanos del muerto. Llegado a la mocedad, el joven se entera de la historia y quiere por todos los medios vengar el antiguo crimen. Cuando está por consumar su propósito, la infanzona se le adelanta, acuchilla al hermano y revela al hijo que, ahora sí, han matado a su padre.

Este drama de incesto, orgullo, honor y crímenes, es larguísimo, contado: sólo el epílogo de tantas malaventuras es directamente concedido al espectador, en una escena final, en la que la infanzona tiñe primero sus manos en la sangre de su hijo, al forcejear con éste para arrebatarse el cuchillo, y las alza luego rebautizadas en la otra misma sangre, al matar a su hermano.

Desde el principio hasta ese cruento final, todo es relatado al espectador, convertido en oyente: se le abrumba de explicaciones, de ñoñerías, de reflexiones ociosas cuando no mal intencionadas. Mal intencionadas porque soslayan sin afrontarlo, el problema

político español, y suponen la contrición y el arrepentimiento, poco heroico, del viejo dramaturgo, a quien una vida demasiado larga le ha dado tela para rectificaciones y abjuraciones.

Con todo, apenas ver a quien escribió *Los intereses creados*, *Señora Ama*, etc., obras si no memorables muy decorosas, entregado senilmente a los gustos más baratos del público, escribiendo y concibiendo sus piezas en el terreno del melodrama, sin tener siquiera el empuje necesario para *hacer* esta clase de piezas en lugar de relatarlas locuazmente.

No hay nada que decir del elenco, fuera de que nos volvió a demostrar que se halla a gusto en esta índole de composiciones dramáticas. Sólo Romeu mostró en algún momento la sobriedad necesaria para no agravar ya más el mal de *la infanzona*.

22 de abril de 1949

Primera velada de la Comedia Nacional

La Comedia Nacional inauguró el sábado sus actividades correspondientes a 1949, exhumando -como se ha hecho ya costumbre en estas veladas de apertura- obras del viejo repertorio del teatro nacional.

El sitio que ocuparon en 1947 *El león ciego* de Herrera y en 1948 *En familia* de Sánchez, fue brindado esta vez a un título de Bellán, *El centinela muerto*; completó el espectáculo, *Canillita* de Sánchez.

El centinela muerto es formalmente una pieza en tres actos; decimos *formalmente* porque, en realidad, el tercer acto podría considerarse como otra pieza, con dos personajes y un largo *racconto* a cargo del actor. El absurdo a que este relato se obliga, por su ayuntamiento a los dos actos anteriores, es obvio: un hombre refiere su vida, su posición en la familia paterna y en su propio hogar, a la mujer con la que está casado desde hace casi treinta años. En el riguroso módulo naturalista de *El centinela muerto*, ésta es una falla gruesa.

Otras diferencias de estructura literaria documentan estos dos planos disímiles en que la obra está concebida y hecha: los dos primeros actos se limitan a desarrollar *une tranche de vie*, y lo hacen con cierto realismo fotográfico, detenido en la menudencia o en el hecho importante (caso del final del segundo acto), indiscriminadamente, con el aire de falta de deliberación, de borrador literario que caracterizan a un *apunte del natural*, como se decía con tan injusta credulidad en la época en que la pieza fue escrita. Es claro que esa aparente espontaneidad de la traslación no está

incontaminada de cierto amaneramiento: el final del segundo acto, en que el padre de familia concierta en circunstancias extremas el casamiento de su hija, está realizado con inseguridades y con énfasis, con un tributo a la retórica según la cual 1900 entendía la gravedad de situaciones semejantes.

El tercer acto en cambio, está escrito; temiblemente escrito, según un gusto literario dudoso en cualquier momento, y en todo caso completamente envejecido hoy. Abunda en la declamación, en las simplificaciones convencionales, en el subrayado de lo vulgar; es, además, innecesariamente rememorativo (siempre dentro de su naturalismo) de circunstancias obvias en una vida compartida.

La obra entera vale hoy poco, aunque sea documental de cierto momento de ideología político-social sentimentalista, de liberalismo humanitarista, de redentorismo intelectual.

En tres actos, de estructura dramática dispar, se deja transcurrir, en diálogo de factura cotidiana, sin ingenio, sin arte, un cuadro familiar; no hay consistentemente un asunto; hay, al modo tan frecuente del teatro de principios de siglo, la pintura de un carácter, a la que se supedita todo lo demás. No hay más que alguna situación teatral en todo ese transcurso; la obra no tiene interés literario ni dramático. Cuando no pretende ser sino transcripción de vida -naturaleza a través de un temperamento, según la definición de Zola-, la falta de un sentido dramático certero, la falta de un acendrado don creador en el dramaturgo, desinteresan al espectador de lo que ocurre; cuando, en el acto final, el autor se decide a escribir, incide en efectismos sospechosos, cae en el absurdo entero de una situación falsa e imposible, agrava de retórica la inanidad de su comedia.

Con todo, si el homenaje puede parecer y ser excesivo, si la preferencia por *El centinela muerto* para una velada inaugural no está, ni con mucho, justificada en los méritos de la obra, cuyas virtudes por omisión se resumen diciendo que no cae en los excesos deplorables de piezas nacionales más recientes, que en temporadas anteriores patrocinó la Comedia Nacional, no nos atreveríamos a decir que no se cumpla una función al acercarla a los públicos de hoy. Si el interés estrictamente dramático es muy escaso, se ofrece a un público actual las razones o sinrazones de una trans-

mitida reputación literaria, y se contribuye así, acaso impensadamente, a colocarla en sus justos límites. El hecho de que un partido político con vastos medios de propaganda se haya entregado a la exaltación póstuma del nombre de Bellán en el campo literario, hacía necesaria y saludable una revisión imparcial. Y no puede negarse que se ha dado al público una pauta para que la haga por su cuenta.

Canillita no es una de las obras más felices ni importantes de Sánchez; es sensiblera, de otra clase de sensiblería que la de Bellán (anarquismo en lugar de liberalismo, podría decirse una vez conocida la obra entera de uno y otro; pero la distinción resultaría así esclarecida por certidumbres que es dudoso que una y otra pieza den en forma tan neta). Es *un brochazo*, como se decía en la jerga de aquellos mismos tiempos, para connotar en ese juicio sintético el vigor, la pujanza, la crudeza y también el descuido.

Pero con sensiblería y con vulgaridad, *Canillita* resultó comparativamente ejemplar. Luego del naturalismo lavado, sin felices salidas teatrales, de *El centinela muerto*, la seguridad y la rapidez con que Sánchez se instala en una situación teatral y pasa a otra, renovando e ilustrando un asunto que no es muy considerable, son demostrativas del dramaturgo que hubo en él. La misma dudosa calidad de la materia sobre la que trabajó en *Canillita*, y el efectismo de fondo con que vio toda la pieza (no exenta de algún propósito formal burlesco, como el que se advierte al principio del tercer cuadro), valieron en este caso para indicar que hay un sentido de la teatralidad, que no implica bondad literaria del texto ni conformidad con un asunto, al cual cabe rendir un homenaje por separado, salvadas las francas objeciones que merece, repetimos, esta obra efectista, vulgar y menor.

En cuanto a la labor de los intérpretes, fue generalmente opaca.

En *El centinela muerto*, no se había llegado a un dominio satisfactorio del texto, y los actores se desconcertaron por momentos, ante sus dificultades para seguir el diálogo sin perderse. A, pesar de esa tacha general, puede caber una relativa mención para Héctor Cuore, con responsabilidad protagónica en el reparto.

En Canillita, de Sánchez, sólo se lució Margot Cottens, en el primer papel de la obra, a pesar de la falsedad notoria de su mutis al fin del primer cuadro.

El resto del elenco se perdió en la opacidad, en la falta de ocasiones para un real lucimiento; la mediocridad de los textos disculpa en buena medida esa penosa sensación.

29 de abril de 1949

Un estreno nacional en la temporada del Solís

El viernes la Comedia Nacional estrenó la obra en tres actos de Clotilde Luisi y José María Podestá, *Una mujer se asoma a la ventana*. Con otro título (*Evasión*) y con ligeros cambios, esta obra obtuvo el primer premio en el concurso del Ministerio de Instrucción Pública, correspondiente a 1948. Como el autor de esta nota se contó en la minoría que no la votó, prescinde de la circunstancia de ese concurso, porque rehúye intencionalmente el alcance que a esta nota pudiera dársele, como fundamentación de voto. Tal fundamentación fue hecha donde correspondía, y tuvo que ser naturalmente referida a otros libretos que entonces hacían y ahora no hacen al caso.

Una mujer se asoma a la ventana relata en la extensión de tres actos, lo que pudo ser dicho en uno. No porque en principio haya temas que impongan una medida más que otra, sino porque, a lo largo de esos tres actos, el asunto de *Una mujer* se reitera pero no se enriquece.

Una mujer casada con un hombre de negocios rico y emprendedor, que le ofrece bienestar pero la desatiende en sus sentimientos, se ve enfrentada a una crisis personal. Ha descubierto fuera de escena que su marido, que parece absorto por su fábrica y las transacciones mercantiles, tiene y ha tenido amantes, y sabe ya que él no es el hombre con quien soñó en sus tiempos de noviazgo, por un exceso de imaginación que enjuician abundantemente los otros personajes. Entre éstos, hay dos que importan a la mujer: un

pintor ocioso y tenaz, que la requiere de amores y le describe sin cesar la verdadera vida a que ella aspira y que ha frustrado su matrimonio, y una niña agreste y poética, totalmente ficticia, cuya amistad con la protagonista es furtiva (ya que el marido no puede consentirla). Esta niña, que se llama Alondra, incita a la mujer con la perspectiva de la aventura y de lo incierto, sea el escalamiento de un monte o la marcha errante de una tribu de gitanos. En un momento, la mujer debe decidirse: su marido prepara la radicación del matrimonio en la gran ciudad, luego de haber vendido su negocio, y ofrece un futuro holgado pero tedioso; el pintor apela a sus sentimientos amorosos y, dejando un billete de tren en manos de la mujer, la convoca para la huida. Pero es a la tribu de gitanos y a su aliciente trasmigratorio, al que obedece finalmente la heroína, sacrificando marido y pretendiente a la llamada lírica de los zingaros, al atractivo de su libertad.

La resolución es breve y, a pesar de los dos actos y medio que la preceden, es fortuita; el espectador siente su gratuidad, no advierte la necesidad teatral (previamente elaborada) de ese fin. Eso mismo indica que los dos actos y medio han sido la exhaustiva dilucidación de una incertidumbre, sin que ella haya dejado de ser tal. La extensión no ha sido progresión, la reiteración no ha significado adentramiento. Y, lo que es más sintomático, nada ha ocurrido teatralmente en escena; sólo se ha encarado desde todos los sesgos, pero con el instrumento del discurso, una quieta situación. Los esclarecimientos, las definiciones, las precisiones con que esa situación aparece acotada, están en las expresiones de los personajes, y muy raramente en ocurrencias que las motiven.

Por lo demás, entran en todo el caudal literario (que es lo único que existe en la obra, cegada a toda otra exigencia de teatralidad), elementos disímiles: la descripción poética y convencional -diálogos de Alondra y la protagonista- el gusto por el pintoresquismo (papel de los gitanos, invisibles casi hasta el fin), el gusto por el discurso, del cual hay largos ejemplos.

La obra es anti-teatral, no porque no exista el suceso exterior, sino porque lo que podría llamarse -en gracia a la simetría- suceso interior, no está dado, y sí sólo bordeado por los parlamentos, por la tirada lírica, por la frase trascendente, por los prejuicios de acomodación correlativa de los personajes. Hay una manera ejem-

plar de dar teatralmente ese suceso interior, haciendo que él transcurra y no que se relate; para ponerse de acuerdo sobre un término conocido, referiríamos esa manera a *L'invitation au voyage*, de Jean Jacques Bernard. No es una exigencia palmaria de que pasen cosas, no es una tozuda pretensión de accidentes en escena lo que nos lleva, comprobada tal omisión, a decir que *Una mujer* es anti-teatral. Es, más razonablemente, la verdad de que no hay un asunto que transcurra ni un ser viviente que lo sufra, desde que los personajes son enterizos y están al previo servicio de una demostración. El pintor bohemio, el hombre de negocios atenido a la sensualidad del dinero, la niña extraviada y selvática, son los meros apoyos de una retórica de fondo, que está en la situación, que es ella misma. No creemos que esa situación quiera remontarse a hipóstasis últimas y proponga la desorientación de la hora presente del mundo, la incertidumbre entre las dudosas opciones que ella ofrece. Aun sin salir de sus límites explícitos, esta situación está contaminada de convencionalismos. Dialécticamente, cada persona es por su opuesto, aporta un elemento y defiende un aspecto del planteamiento general.

De esa conformación de la pieza, de sus insistencias, de sus deliberadas galanuras formales, de su rendimiento a antinomias ficticias (lo natural y lo artificial, el arte y los negocios, el éxito y la libertad), emana un tono de discurso o de proposición más que obra de teatro. En esta última condición, *Una mujer se asoma a la ventana* no llega a validarse; creemos que tampoco lo consigue en su literatura.

Está escrita con decoro formal, a menudo muy pulcramente. Pero el hecho de que ese decoro no exista siempre en el teatro nacional, no puede llevarnos a encarecerlo exageradamente como virtud de la obra. No sólo porque lo aseguraba el nombre de los autores -circunstancia de la que debemos prescindir, porque nos atenemos al texto y no extendemos ningún título que vaya o venga de él a sus hacedores- sino porque, si se quiere hacer algo por nuestro teatro, la corrección de la escritura debe ser un don sobreentendido, elemental.

Por las características que dejamos apuntadas, la pieza resultaba ingrata para los actores. No cabe atribuir a éstos toda la responsabilidad de no haber podido remover el interés del público, dejándolo languidecer en la apatía. Pero hay que decir que tampoco salvaron a las claras la parte del espectáculo que les correspondía.

La presentación del único ambiente escénico de la obra fue muy cuidada.

13 de mayo de 1949



CARMEN, MATILDE,
ENRIQUE, ANDRÉS
Y CARLOS (FOTO-
GRAFIADOS POR EDUARDO)
REÚNEN LLEGADAS LAS
2 PRIMERAS Y CON
FRÍO, EN LA PLAZA
INFANTIL DE
DEPORTES DEL
PARQUE GUÉLL.

Barcelona, España, 1978

El *Julio César* de la Comedia Nacional

I

Nadie duda ya de que el *Julio César* de la Comedia Nacional fue un largo y abigarrado fracaso. Los que no se rendían a la evidencia hasta el cuarto acto -y se atenían a una dispensa humanitaria para el *meritorio esfuerzo*- asistieron estupefactos a la versión del quinto, visitado por errores circenses, por caídas y muertes ante las que el auditorio no pudo retener la risa, por estropajos difamaciones del idioma. Más de una vez, pudo pensarse en lo que sería un quinto acto de Hamlet en estas manos meritorias.

No creemos que quepa una indulgencia para el esfuerzo, cuando él es descocada ambición; cuando Shakespeare no se hace por Shakespeare sino para acreditar una devoción que se desmiente el resto del año. Cuando se quiere presentar un texto ilustre -aunque imposible para las aptitudes de la Comedia- para que el público y la crítica se rindan a la enmienda, y para que quede constancia del celo artístico de la empresa.

Nada de eso cuenta. Lo que importa es que no puede saltarse de *Nacarina* de los lunes a *Julio César* del jueves sin una educación de los actores, sin un ejercicio de sus disposiciones en el respeto y el entendimiento. Algunos de los más pintorescos y lamentables equívocos de esta versión se debieron a que los actores no entendían, sencillamente, el parlamento que estaban diciendo, y sólo buscaban desembarazarse de él para volver a la fila, como los escolares que se adelantan para decir su incomprensido párrafo en la ordalía de fin de año.

A pesar de la diversidad de errores -que abrumó toda imaginación previa- podrá decirse que *Julio César* se dio ante públicos que en gran parte no lo habían leído, y que ya se extrae de ese hecho un resultado. Es cierto. Pero es una virtud del gran texto, haber resurgido aquí y allá, no dejándose sofocar por su malaventura escénica del momento. Tanto es exacto esto como que no tienen la culpa los actores por haberse debatido a la deriva en esta ocurrencia ambiciosa e infundada que fue la representación. Los pecados, por omisión, están en la inexistencia de un elenco culto, de un solo origen y una pareja dicción (esto, que algunos han venido a descubrir a pretexto de obra tan magna, ya nos habíamos cansado de repetirlo cuando las depredaciones afectaban a libretos menores); en la inexistencia de una escuela dramática; en la inexistencia de una dirección escénica estable en la Comedia, digna de llamarse tal.

Saltar de esas afligentes ausencias nada menos que a *Julio César*, con unos cuantos ensayos, es una empresa que se mide y condena por la audacia, no por el esfuerzo.

Con todo, debe aclararse que esta representación de Shakespeare en versión adecuada a los públicos rioplatenses -según enigmáticamente lo difundía el programa- con retoques a la insufrible traducción de Astrana, fue menos desairada que otras en que Shakespeare fue puesto a contribución de divismos menores, y expuesto sin remisión a la *machietta*. Fue menos lamentable, por ejemplo, que aquel *Otelo* de Arata, dirigido por Calderón de la Barca, que a algunos debió hacerles creer que el isabelino había escrito su tragedia de encargo para algún característico de su época.

Pero si hubo, en el fondo de la osada empresa, un respeto al texto, una humildad para descargarse de él en las instancias más solemnes (salvo el feroz descoyuntamiento final), esos fueron los incoercibles méritos del miedo, de la sensación de novatada. Es imponderable la falta de holgura con que algunos se mueven dentro de la camisa de once varas.

Más que la narración, sabrosa o entonada, de los errores uno a uno, interesa precisar las orfandades previas que respaldaron esta versión, aquéllas a las que hay que endosar este fracaso. Aun a

riesgo de trivialidad, de frivolidad meramente enunciativa, vamos a insertar aquí la teoría de esas penurias:

1º No puede hacerse Shakespeare (ni en rigor nada) con un elenco que habla varios idiomas, e intermitentemente hasta el español. La jerga radial no puede dar el brazo al enfatismo precoz del aficionado librado a vecindades peligrosas y descuidado de cuanto no sea su carrera entre tan dudosos mentores. Si alguna legítima vocación de actor campea solitaria en medio de este desconcierto, nos imaginamos su martirio. El defecto, en suma, es de hechura. No pudo reclutarse el elenco en la forma en que se reclutó. Y una vez constituido, no debió maleducárselo como se hizo, rodeando de aplausos fáciles su primeras ineptias.

2º Se nota onerosamente la falta de una escuela dramática, que corrija los horrores prosódicos, que mejore la educación civil de los integrantes de un elenco, que los familiarice con los grandes textos, que les dé el entendimiento preciso de lo que se dice, más allá del empirismo de decirlo casi igual sin entenderlo.

3º No puede hacerse una obra de dilatado reparto cuando paladinamente falta un número de actores equivalente al que exige el libreto. Varias de las cómicas infelicidades de esta versión reconocen este error, que descabala uno de los axiomas teatrales más antiguos: el de que para una representación se precisa disponer de tantos actores como papeles atribuye la obra. A falta de tales actores, y de una disciplina de conservatorio que pudiera suministrar aprendices civilizados, se recurrió acaso a una credulidad general en cualquier forma de disciplina, por extrateatral que fuese. El resultado estuvo a la vista del público: los extras pasaron por las escenas de *Julio César* como una tribu bravía e insatisfecha, intimidante ya en sus silencios y formidable en cuanto tomaba el menor pie de frase, la ocasión más frugal de oralidad.

Muy poco o nada podía hacer una dirección *ad hoc*, como la de Discépolo, para aunar en una versión todos esos elementos tan disímiles, y en buena parte tan inverosímiles. Sin perjuicio de las limitaciones que por sí misma esta dirección haya podido tener, hay que hacerse cargo de lo imposible de su propósito. Más que como director, es responsable Discépolo como asesor, si partió de él

la iniciativa de hacer *Julio César* -nada menos que *Julio César*- con los elementos de que disponía.

4º La lección, la previsible lección, es que hay hitos intermedios entre *El centinela muerto* (o *Tres hombres y una mujer*) y *Julio César*. Y que no se puede sobrepasarlos para forzar lo mayor, sin sentido de la medida, sin prudencia, sin proporción entre el afán y los medios. No se puede hacer impunemente esta suerte de violencia en las cosas, por más que se haya agotado la bibliografía del optimismo.

Levantándose de sus postraciones actuales, mejorando su elenco y los objetos de su aplicación, la Comedia podría ponerse en camino de darnos un pasable Shakespeare dentro de algún tiempo. Pero no puede, no podía hacerlo ahora; el teatro desaira estas redenciones furiosas, de la noche a la mañana.

Hemos eslabonado estas precisiones para que esta crónica no rehuya el acento *constructivo* muy solicitado por los exégetas del *meritorio esfuerzo*.

Cabe ahora, olvidando las truhanerías de los extras y otros disparates accidentales, que en esencia informan tan poco una representación de Shakespeare como de Molière -porque son inhabilidades genéricas, que *Julio César* o cualquier otra obra importante habrían puesto de manifiesto- incidir en lo poco considerable de esta versión, para decir -¡vaya!- algo atinente a ella misma.

II

Estamos de acuerdo con quienes dicen que Candéau equivocó grandemente su Marco Bruto, entreteniéndolo en lo emoliente, en la pausa, en la lentitud discriminativa, en la matización vocal excesiva y a menudo falsa, en el maestoso invariable. Pero hay que anotar dos salvedades: la primera es la de que, aun en el extravío, hubo en Candéau y en su versión de Bruto el intento de un resultado escénico, la composición de una figura, su cuidado -acaso su atildamiento, su amaneramiento empecinado- el intento de apresar y expresar plásticamente a su personaje. Por ende, hubo cierta nobleza, distraída en el error pero visible siempre.

Cuando en el desconcierto final del quinto acto todos abandonaron el tono (Guarnero incluso) y se plegaron al caos, Candéau perseveró en su Bruto filosófico, morosamente estoico, especulativo, apagado y digno. Y la segunda salvedad es la de que, en cuanto error, el de Candéau es en gran parte imputable a la dirección. Había una clara corrección a hacer en el tono, en el registro en que fue dado todo el personaje, y esa corrección no se hizo. Por lo demás, es fácil emparentar -como hijos de una misma dirección- a este Bruto con aquel Enrique IV de Gómez Cou; ambos discriminativos, ambos virtuosos de la vocalización, ambos amanerados en la plasticidad consciente de las actitudes.

Guarnero obtuvo un éxito muy aparente con el discurso de Marco Antonio, donde lució una prestancia aceptable y dijo bien, aunque enfatizando, con voz y ojos, la intención sibilina de aquella arenga, y olvidando del todo su acento dolorido y ultrajado. En el quinto acto perdió completamente su tono, y desperdició las últimas hermosas palabras de la tragedia que el reparto le asignaba.

Quienes celebran (a pesar de su literal caída del quinto acto) la actuación de Moya en el papel de Cayo Casio, pagan en desmedido elogio la existencia de un actor de rutina en medio a la desbaratada confusión humana de este *Julio César* de la Comedia Nacional. Porque Moya se limitó a decir su parte como actor de segunda fila, en un papel de primera fila; comprendió casi todo lo que dijo, pero fue incapaz del menor destello que lo hiciera estar a la altura de su personaje. Entre su eficiencia media, menor, y el laborioso extravío de Candéau, preferimos este último. No nos estamos contradiciendo: no toleramos el error cuando va patrocinado por la ineptitud; todos saben que éste no es el caso de Candéau.

Hemos dejado para el fin el lamentable *Julio César* de Cuore. Lo disculpaba de antemano la absoluta inadecuación de sus dotes de actor a las posibilidades del personaje. Pero, resintiéndose aun ese cálculo previo, su *Julio César* fue irredimible. Constituyó el más penoso ejemplo de las limitaciones del actor criollo (bueno en el sainete o la comedia rioplatense naturalista) para la dignidad clásica de un papel (cualquiera sea) de Shakespeare. Otra vez, las culpas mayores se desplazan hacia la dirección, que cerró los ojos a esa imposibilidad flagrante.

Las segundas partes oscilaron entre la mera opacidad correcta de Porcia y la dispendiosa caricatura de Titinio. En esa gama, cupieron muchas de las penurias de este Shakespeare de la Comedia.

La escenografía (a menudo mal desplegada) no tuvo ningún acierto rotundo; y pecó en cambio de inconsecuencias, de desorientación, de neutralidad decorativa, de vistosa frivolidad.

10 de junio de 1949

Locos de Verano en la Comedia Nacional

El sentido de la proporción, la conciencia de los límites -ausentes en pasados espectáculos de la Comedia Nacional- fueron aceptablemente recuperados en la representación de *Locos de verano*, comedia de Gregorio de Laferrere.

En general, la obra fue hecha con propiedad, y con aciertos interpretativos señalados, como los de Enrique Guarnero y Concepción Zorrilla, a quienes en los últimos tiempos no recordamos haber visto actuar con tanta felicidad y acierto como lo hicieron en la noche del 17.

Hubo errores menores -aunque algo molestos- tales como la caricatura de Antonio, que debió hacerse pero no en el sentido en que la entendió García Barca, o la chocante equivocación de Boni. No pesaron, sin embargo, en un aprecio general de esta versión, que sirvió con decoro a una comedia agradable, de gracia simple pero eficaz.

Los que hemos indicado que la Comedia Nacional debía abstenerse por el momento de ambiciones imposibles, de grandes empresas fracasadas, y tentar una conciliación entre el espectáculo de que es capaz y el propósito al que quiere servir, nos referíamos a esta clase de encuentro entre un elenco y un libreto, éste accesible a aquél.

Por eso creemos que el éxito de *Locos de verano*, con lo que hay en él por corregir, fue el más pleno que la comedia oficial haya logrado este año. E indica su camino de momento, lejos de pretensiones incumplibles.

24 de junio de 1949

Queridísima hija: Hoy es
tu cumpleaños y yo te re-
cuerdo desde esta hermosa
ciudad, de la que saldré
el sábado a la primera
hora, en busca de encon-
trarme con Eduardo y
los suyos. Antes de salir
de México grabé el comienzo
de un casette para ti, fue
muy lento y para mi adora-
do niño, lo escuchas siempre
mucho y desde cualquier si-
tio; y desde todos qui-

GRAN CANARIA

Vista de ROQUE NUBLO desde Mirador
View of ROQUE NUBLO out of an Alcove
Vy över Roque Nublo

siempre con

1162/105
Imp. No. 109

a encontrarme con ustedes.
Tiene un presentido sin-
gular, porque esta tarde te
llegará mucho después.
En esta día tampoco sé,
desde hace una semana
clama, de Carmen y Matilde.
Y sin ustedes y sin ella es
como si me faltaran los
flotadores para vivir.
Hasta siempre, mi adorada.
Y en tu día, mil besos de

Tu padre

Las Palmas, 7/Vi/979



Con Inés, México, 1983.

En la Comedia Nacional

Buena presentación de un poema dramático

Cuando la Comedia Nacional llevó a escena, el sábado último, *El bosque liberado* de Ernesto Pinto, organizó su labor en el sentido de ofrecer un espectáculo teatral más que una obra teatral. El alcance de novedad que el libreto pudiera tener para nuestra literatura dramática pasó a segundo plano y por virtudes propias no salió de él.

Se estuvo, pues, fundamentalmente ante un espectáculo bien presentado: los escenarios abocetados por Adolfo Halty y los trajes diseñados por él, fueron los mejores escenarios y trajes que haya tenido la Comedia Nacional. Atendieron un rubro descuidado, o servido hasta ahora en la rutina de las preferencias a priori, que ha antepuesto las indemostradas condiciones de un escenógrafo a las necesidades reales de una representación. Viendo los trajes y escenarios de Halty, en algún momento abrumadores para el compromiso de fondo que importaba *El bosque liberado*, mucha gente pensó retrospectivamente en la posibilidad de un Shakespeare bien puesto, en alivio de ser mal dicho.

El bosque liberado fue, pues, el libreto de ese espectáculo. Su elección se justificó meramente en esa medida; y en la de ser una obra nacional correctamente escrita; lo que sólo debería contar como punto de partida, debe ser tomado en cuenta luego que el mismo elenco oficial se ha encargado de mostrar que muchos presuntos autores no llenan siquiera ese requisito de admisión.

Pero ahí paran, a nuestro juicio, las cualidades de este poema dramático. Su escritura correcta es, por lo demás, insuficiente para el propósito que la inspira; *El bosque liberado* comete el yerro de suponer que la belleza, que la poesía, que la pureza pueden ser convocadas con las mismas palabras que las invocan, con su reiteración obstinada. Partiendo de esa credulidad, el lenguaje poético de Pinto se demuestra teatralmente insatisfactorio, retórico, tedioso. La sobrecarga de metáforas rodeando los objetos de la narración teatral, soterra a éstos, los acota desde todos lados sin hacerlos surgir. Pasando por alto los anacronismos, la curiosa imbricación de épocas que allí se revela -no menos curiosa, en todo caso, que la misma imbricación de dos o tres cuentos infantiles famosos, en la sustancia del relato -lo cierto es que ningún tema ha sido reinventado, legitimado para la escena, enriquecido o detallado desde sus fundamentos tradicionales. Sin concitar capciosamente el precedente ilustre, piénsese si Giraudoux se atuvo pobremente al cuento de La Motte-Fouqué cuando escribió *Ondine* o si Supervielle se limitó a los datos de *La bella durmiente* cuando escribió *La belle au bois*.

Esa inventiva que sólo busca un arranque, no existió consistentemente en *El bosque liberado*. Fue sustituida por la amalgama anecdótica, por la simple miscelánea de narraciones varias, ayuntadas sin cuidado de una organización interna, acumuladas y superpuestas pero no retomadas para el escrúpulo de una nueva estructura, que las uniera dando un sentido a la junción.

El trabajo del autor consistió, sobre todo, en recamar verbalmente esos azarosos encuentros forzados en el repertorio de la tradición: no nos detendremos en el efecto de esa improlijidad del cúmulo, que dejó cabos sin atar y sólo apuntó al detalle que facilitara, en el público, un reconocimiento (ya ha sido advertida por otra crónica la extraña inutilidad con que el zapato de la Cenicienta bogó en medio del bosque liberado).

Todos esos detalles de inconexa factura aluden a algo más grave: a la absoluta falta de necesidad interna, a la flaca vigencia como obra de arte que distingue a *El bosque liberado*. Su lenguaje fue comedido, pero precario en su misma abundancia; la restauración de época fue confusa, despistada por erratas, caótica; la vigencia teatral quedó omitida tras la buena vestidura que solemnizaba

ese vacío; el seguimiento de algunos arquetipos (*Ondine, L'annonce*), la persecución tenaz de una vena poética, la clara intención apologética relativa al bien y al desinterés insumieron largamente la parte que una rigurosa preocupación por la estructura teatral (la que habría impedido la extrañeza del tercer acto a los dos primeros) debió proponerse.

Como saldo favorable del espectáculo queda, repetimos, su grata visualidad, su muy decorosa presentación. Por lo menos, la ocasión ha sido propicia para que la Comedia Nacional hallara a un escenógrafo. Esperemos que no la deje (y que no lo deje) perder.

8 de julio de 1949

Ruggiero Ruggeri en el Teatro Solís

Con *Enrico IV* comenzó el miércoles por la noche su temporada en el Solís, Ruggiero Ruggeri.

Como en el caso de Emma Gramatica, la presencia ilustre de una primera figura fue el motivo mayor de expectativa; en la comedia de Pirandello, Ruggiero Ruggeri tomó sobre sí el absorbente papel protagónico y lo hizo con autoridad, con irreprochable escuela de comediante, con sutileza y con plenitud de su estilo interpretativo.

Ya se sabe que ese estilo ha envejecido con sus representantes más auténticos, entre los que se cuenta Ruggeri; pero siempre es un espectáculo aleccionador el de la maestría, el del consumado dominio de un estilo. Sin aparatosidad, sin divismo, Ruggeri hizo un *Enrico IV* impecable. Quienes creen recordar de data no lejana una interpretación de este papel que pueda emular la del actor italiano, están pagando un tributo impensado a la novelería, a la amanerada deliberación interpretativa, a la falta de tradición escénica que lleva a enfrentarse al *Enrico IV* de Pirandello como a algo sabidamente grande, consumadamente solemne, que hay que hacer en puntas de pies y en oquedades de voz.

No fue la menor (acaso sí la más inaparente) lección del espectáculo, la de una familiaridad digna con el texto convencionalmente grande. Ruggiero Ruggeri hace Pirandello con la soltura con que nuestros expertos criollos en Pirandello hacen papeles de Darthés y Damel.

Podrá acaso observarse que, por límite natural impuesto por la edad, los dones de Ruggeri están en declinación; nada puede decir

sobre eso esta crónica, escrita por quien ha visto actuar al actor por primera vez. Pero ni el estilo de Ruggeri -cuya caducidad como tal es cuestión distinta- es el que más significativamente sufre con la vejez del actor que lo practica, ni esa vejez deja de incorporarle imponderables atractivos. Así, la voz del comediante (que al parecer nunca ha tenido gran volumen) es hoy definidamente tenue; pero en esa tenuidad no hay apagamiento, y gracias a un manejo poco espectacular pero perfecto de esa voz, ella llegó, en Enrico IV, a todos los rincones de la sala, con nitidez, con rica matización, con toda la amplitud de su registro.

El resto del elenco, por lo que se apreció en la noche del debut -y ya se sabe que *Enrico IV* ofrece un solo gran papel- se sitúa en un nivel de medianía; en una medianía decorosa y civilizada, como es casi siempre la de los conjuntos europeos.

Los nuevos espectáculos darán sobre ese punto una posibilidad de precisión que esta crónica no puede todavía permitirse.

29 de julio de 1949

De la lucidez en el melodrama:

El abismo, de Giovanninetti

El abismo (*L'abisso*) de Silvio Giovanninetti, elucida larga y discriminativamente este asunto: un hombre maduro, de conducta irreprochable y sutil inteligencia, es huésped de un matrimonio, que tiene una hija de quince años, personaje invisible pero fundamental en la obra. También hay otro huésped, una joven médica, experta en Psicología.

En el comienzo de su nubilidad (un poco retrasada), la niña cae en una postración arrebatada, con un fondo dolido y exasperado de sensibilidad, en el cual figura notoriamente la repulsión que le inspira, casi sin verlo, el profesor, que es el huésped en cuestión.

El abismo dilucida la comunicación secreta de esos dos seres, el sentimiento de culpabilidad del profesor, la inquerida relación que los ata, el don de presa de los pensamientos cautamente amorosos del hombre sobre los de la joven, la imantada influencia -trasvisible, magnética- que él ejerce, sin proponérselo, sobre ella.

El asunto, en cuyo tratamiento entra a veces la precisión técnica facilitada por la condición intelectual y, en un caso, hasta profesional de los personajes, y otras veces la vaguedad supersticiosa (misterio, fantasmagoría, inexplicable fascinación), puede prestarse al entresijo post-freudiano.

Giovanninetti no se salva del reproche de haber caído con frecuencia en él, agregando a su presunta erudición Freud el toque pirandelliano. La obra está escrita con fervor de la inteligencia,

con credulidad (de los personajes y del autor) en las posibilidades de una exposición racional, con fe y destreza de la razón.

La discriminación de los personajes, su casi permanente tensión cerebral en la inquisición de un vínculo oscuro que buscan establecer y discutir, dan a la obra un climax expectante e intenso, dentro del cual cobran cierta febril naturalidad los excesos de agudeza, las precisiones imprevistas y felices del lenguaje; el *tour de force* de los personajes asume un aire de cordura cabal en medio de ese climax.

El abismo es, a las claras, la obra de un hombre joven, la de un entusiasta, la de un excesivo; es, también y mejor, la obra de un hombre inteligente, persuadido de los poderes de la razón para explorar lo extra-lúcido. Recargado todavía de un bagaje de estudiante superior de Filosofía, es sin embargo -legítimamente- un escritor. El reproche de que, por momentos, *El abismo* es una obra demasiado escrita, es un reproche lujoso, y significa la demasía más exótica en el teatro de nuestros días.

Podría agregarse que debajo de las radiaciones de la inteligencia del autor, los personajes no son otra cosa que hechuras, al servicio previo de la situación, de su progresión paulatina. Vera, la madre de Blanca, no sabe (y se hace explicar) qué significa Psicología, en el primer acto. De hecho, es una profesora consumada de esa ciencia en los dos restantes.

El hecho de que los condicionamientos exteriores (la guerra, los aviones, el retiro campestre) no sean compulsiones totales para los personajes, el hecho de que el profesor se decida por la muerte, para terminar su maleficio, cuando nada le vedaba el alejamiento, el hecho de que no haya una condena material forzosa a la irritada convivencia de estos seres (al estilo de *Huis Clos*) apunta algo muy sugestivo. Demuestra que el autor fataliza la situación y remata el problema moviéndolo exclusivamente dentro de los dominios de lo abstracto, cognoscible, o incognoscible. Si ese plano de la explicación da un término, él se impone por encima de la realidad; la guerra, los aviones, el hospedaje campesino son sólo circunstancias.

Finalmente hagamos este par de observaciones: primero, que la obra no encuentra una desembocadura, un final condignos de su

explanación; en el mismo tono en que se sitúa, su final es un tanto pueril. Segundo, que es una de las obras más intensas y excitantes que Montevideo ha visto este año, y que señala a un autor hostigadamente inteligente, exigido y dueño de su expresión. Al lado de su ejemplo, recordamos la palidez apologética que Mauriac había dado a parecido tema en *Passage du malin*.

Fregues actuó con eficacia y autoridad; Berta Ortigosa estuvo mejor (y tuvo mejor voz) que María Rosa Gallo. Acaso en algún momento se extralimitó de tono, pero -dicho sea incidentalmente- con todos los honores y todas las salvedades, *El abismo* es un melodrama.

Corradi hizo sin inconvenientes un papel episódico y José C. Castro fue, con su dicción blanda y cascada, el punto más débil de esta correcta labor de conjunto.

26 de agosto de 1949

Una obra de tema comprometido:

La espada desnuda

La Comedia Nacional reapareció en Solís luego de varios meses de inactividad, estrenando *La espada desnuda*, obra dramática de Juan León Bengoa.

A casi una semana de ese evento, es claro para todo el mundo que *La espada desnuda* es el texto nacional más decoroso que haya llevado a escena la Comedia; está -salvo objeciones que ya detallaremos- escrito con soltura, con sobriedad, con oficio. Acreditan cierto sentido de lo teatral algunos cuadros bien vistos y bien realizados en su aislada unidad, como el cuarto (en un bodegón del bajo) y el quinto (en la celda del condenado a muerte). Los fines de cuadro se favorecen a menudo con una última frase teatral, en situación (*Patrón, esa lámpara en el cuarto; Le pagaremos el entierro*, referido a la probable muerte de Bertrán, en el sexto; *Vigíleme al Comandante Máximo Santos*, en el noveno; etc.).

Es cierto -y se ha dicho- que no hay una estructura dramática consistente que recapitule con un sentido de totalidad escénica, de obra planeada y redondeada, esos cuadros de mero ayuntamiento longitudinal, sin un sentido interno de la unidad. La progresión que a lo largo de ellos indudablemente existe, es la cronológica del suceso vivido que glosan (el gobierno del Coronel Latorre), no la de ninguna obra de teatro como tal. No existe esa obra de teatro como un todo. El plan es el de una simple teatralización de situaciones entresacadas de un todo con unidad distinta (el libro del propio Bengoa sobre *El dictador Latorre*); el dramaturgo no ha hecho más que espigar situaciones, hasta un límite material de duración

que era el que le imponía un necesario escogimiento. Cuando en la obra se dice, de buenas a primeras, que sobre el Dr. Querencio habría mucho que contar, se siente que no es ningún personaje quien pueda lamentar la omisión, que el espectador teatral tampoco la siente en absoluto, sino que es el historiador prolijo, con lástima por las mutilaciones que impone la escena a su espaciosa vena narrativa, quien pide perdones en ese paréntesis inexpresso del dialogado.

Esa misma minuciosidad informativa ha hecho que el autor se supedite a los largos términos de su asunto, sin darse el albur de imaginar, desde que le sobra con referir. Esa parvedad de la imaginación es forzada, dada la comprimida composición de un tema desbordante, estudiado y conocido hasta el pormenor de la familiaridad ínfima, en vecindad del suceso fundamental. La necesidad de balancear el resultado entre uno y otro de esos planos es un punto resuelto en el equilibrio meramente material de proporciones concebidas a éste y aquél, sin verdadera administración del tema como una entidad única. De ahí que sea irrecusable la verdad, ya advertida por las crónicas, de que *La espada desnuda* no es una obra de teatro sino una sucesión de cuadros (o estampas, como puede decirse con gusto más amable y menos cierto). En otras palabras: al verter en el molde teatral la sustancia de un libro, no ha habido más que una adecuación externa de la materia a su continente escénico. Los cuadros podrían haber sido más o menos; los hiatos del asunto resultaban de todos modos insuperables, en esa técnica meramente extensiva, que sometía y estaqueaba la magnitud del tema a las posibilidades horarias de una función de teatro.

Aun sin estructura, aun sin envoltura escénica, *La espada desnuda* se hace seguir por el espectador. Pero queda librada, en ese seguimiento, a las posibilidades de interés que para cada uno presente su asunto. Nos declaramos muy interesados personalmente en su meollo, por razones extrateatrales. Ese interés no sirve para abstraerse de él a un aprecio de la significación artística de la obra como tal, ni a una legitimación dramática de su tema.

La crisis de todos esos valores ocurre, con toda fragilidad, en cuanto al auditor no le interesan los términos estrictamente polémicos de la cuestión de fondo. No hay ningún envite de la forma teatral, que ayude a un adentramiento insensible en su materia. A

quien no le interese el tema Latorre y su exposición parcial (en los dos sentidos, objetivo y subjetivo, de la parcialidad), no lo subyugará, por ninguna razón escénica -la corrección no es una virtud subyugante- *La espada desnuda*.

Pero, así y todo, cualquier espectador escrupuloso reconocerá, desde su relativo desentendimiento, que esta obra es la más digna y válida que haya tenido entre sus manos la Comedia Nacional; no se hace perdonar porque su autor sea oriental, y trae al debate un tema oriental. Es literariamente admisible (salvo algunas caídas, como la intromisión infeliz de *La Voz de la Historia* y el pérfido monólogo de Máximo Santos en el despacho de Soto); no ofende el buen gusto, no desalienta las disposiciones con que la gente más bondadosa concurre siempre a esa ordalía que es un estreno nacional.

II

Nos parece que hay un cuidado que el autor ha tenido en aprecio secundario, no desde el punto de vista estrictamente gramatical, sino desde el de la evocación histórico-literaria de una época: el del lenguaje. Falta, en primer lugar, el estilo conversacional de aquel tiempo. Lo sentimos llegar por un momento cuando Latorre se refiere despectivamente a los estudiantes (*léame lo que dicen esos cascarrientos*); pero está abrumado en otros momentos por anacronismos (la Sra. de Latorre hace *un pequeño balance de nuestras impresiones*, Latorre juzga a Santos *lleno de bombollas y de zarandajas*. Santos se refiere al *capital inicial del negocio*, *hombres y bayonetas*. Latorre enjuicia *el vicio de las revoluciones*). Las trasposiciones son de forma y fondo. El documento manejado por el erudito usurpa momentos del diálogo, y la obra -no obstante su tónica naturalista- no transmite con familiaridad, con vivacidad, el sentido de un lenguaje criollo, las limitaciones de ese lenguaje. Las instancias íntimas de la conversación están captadas desde su posible posteridad, y referidas en esa trasposición. No es creíble que en 1877 un oficial piense que a los soldados a quienes se lleva a morir a las cuchillas *siquiera se les deja la ilusión de que mueren por sus ideas*, porque hay toda una filosofía posterior del hecho criollo y escueto de una patriada, que no estaba en manos de un oficial en aquella época y en aquel bodegón del Sur, que imposibilitan circunstancialmente la validez de esa precisión.

III

Pero estos reparos aparentemente menores están aludiendo a un punto crítico, que someramente es éste: si la obra puede despojarse de muchas de estas falacias sin correr el riesgo de tornarse ininteligible.

Propongamos la cuestión en un plano que no tema ni ostente las imputaciones de patrioterismo. A setenta y pocos años de su acaecimiento, es posible sorprender a nueve uruguayos de cada diez hablándoles a quemarropa, con sobreentendido de familiaridad en el asunto, de Latorre y de las figuras menores que hicieron su coro. Nuestros arrimos inmigratorios, nuestro crecimiento por aluvión, la ausencia de arraigo y el desinterés por una historia (si no ilustre, linda, bizarra y entreverada) explican esa penosa falta de noticia. Los nombres de algunas celebridades menores de aquel tiempo (el Coronel Courtin, por ejemplo) están en la memoria fiel de unas cuantas familias, pero se pierden para el común de las gentes. La quiebra de la tradición oral, la pasmosa falta de continuidad histórica que separa abismalmente a 1877 de 1949, justifican la preocupación explicativa, informativa, agenciadora de facilidades que el autor demuestra haber tenido.

Cuando los latorristas salen de casa del Dr. Juan Andrés Vázquez, (cuadro II de la obra) uno de ellos pregunta inopinadamente, en un exabrupto teatral: *¿Qué día es?* Lo hace para dar pie a esta contestación, desesperadamente retroactiva: *Hoy es el 10 de marzo de 1876, un día que será memorable para los orientales.* La artificiosidad del trazo dramático (mucho mejor resuelto en el libro del mismo Bengoa, pág. 39) está impuesta por la necesidad de enterrar, de llamar la atención sobre aquel hito fundamental; la curiosidad del público no puede deslizarse sin que el autor la amoneste, so pena de que vaya perdiendo cabos importantísimos de una trama que, en su casi totalidad, desconoce.

De ahí que los personajes sean llamados, aun en la conversación informal, por sus nombres y apellidos con más sus títulos, en mención completa, de aire protocolar, exhaustiva. Se anuncia al Dr. Lindoro Forteza y al Comandante Máximo Santos, sin perdonar detalle.

La enfermedad nacional es la mala memoria, *defecto que nos corre por las venas*, según dice Latorre en un parlamento. A cuenta de esa mala memoria, o de ese desenterado desprejuicio del tema nuestro, Bengoa se hace concienzudamente cargo de que tiene que ir rodeando minuciosamente al personaje, de lo conocido a lo desconocido, para ir iluminando este último sector. Innecesariamente, Latorre relata su infancia ante los ministros; innecesariamente (para la obra), la esposa de Latorre refiere al Dr. Quereñcio, no obstante ser amigo íntimo del militar, las morigeradas costumbres privadas del gobernante. Ese don de restauración histórica, infligido a un público que se sabe poco avezado, impone a la obra cierto amaneramiento documental, que no la favorece. Falta, repetimos, el estilo de vida privada, el aire descuidadamente conversacional de los hombres del último tercio del siglo XIX en este país. A cambio de la oficiosidad informativa por la que -en este aspecto- la obra muestra sin retratar, el autor va ganando confianza sobre el auditorio, como para birlarle luego lo más escabroso del detalle público de ciertos afligentes sucesos que enjuician a aquel gobernante. Esto ya lo veremos al referirnos a la idealización, en singular, del personaje Latorre.

A pesar de que hasta los anuncios bancarios pregonan que *es un honor ser o sentirse uruguayo* (no dicen oriental), lo cierto es que el público no lo practica aunque lo entienda. *La espada desnuda* anda en el filo de ese contrasentido: ser una crónica histórica para espectadores desentendidos de la Historia, escrita por quien es consciente de que una devoción particular puede ser, en el teatro, un buen motivo de desairados equívocos.

IV

La idealización del personaje sigue un curioso proceso, en el mismo sentido de su divulgación. Hay una búsqueda desmesura de la figura protagónica, como para medir desniveles y enfatizarlos más todavía de lo que la realidad de un mando personal podía hacerlo. Latorre es absorbente en *La espada desnuda*.

Pero no es sólo esa aplicación intencionada de la lente lo que lo engrandece a los ojos del público, dispuesto a aceptarlo por falta de probabilidad de discutirlo. Hay detalles más sutiles, que se advierten siguiendo el curso de la trasposición a escena de algunos sucesos.

Para empezar, Latorre es -en *La espada desnuda*- un sociólogo, un sentidor (apiadado por *los nadie de las patriadas cívicas*; blando en su hosquedad cuando suspende las audiencias al mando de *basta de lágrimas por hoy*); un visionario (hasta un promártir del anti-imperialismo).

Un leve sesgo, o un deliberado silencio sobre lo más penoso de una cuestión, son también maneras de dejarlo indemne. Así, Latorre parece interesarse por la desaparición de Lucas Bergara, y maneja la inocencia de todo conocimiento cabal del secreto, en un par de conversaciones privadas, con Santos y De Acha, y en un diálogo con la viuda. El emplazamiento con advertencia de considerarlo desertor, que según los historiadores fue la nota de irrisión macabra puesta como colofón al asesinato, está explicada aquí por el intento de Latorre de ayudar las desazones de la viuda, usando un expediente desesperado para la imposible reaparición de Bergara.

Pero donde más evidente se hace ese esfuerzo, embellecedor del alma del tirano, es en el eufemismo de fondo, laborioso y largo, con que Bengoa conduce las relaciones Latorre-Santos. Cuando se alude a la necesidad de que Santos *baje* a Montevideo, a responder ciertas críticas periodísticas, se omite decir al público que esas críticas -de Acevedo Díaz- se referían a un crimen atribuido a Santos, por el que éste demandó luego a aquel periodista como *demoledor de la felicidad nacional*. Para que Latorre no aparezca incurso en la cruda inelegancia de utilizar a un personaje ominoso sabiendo que lo es, nunca se esclarece -hasta el fin, en que Santos lo abandona- la opinión de Latorre sobre Santos. En esa vaguedad, la Voz de la Historia sólo se atreve a decir, comentando la reunión en el Cuartel de Dragones, que allí está Santos con *los rasgos sombríos de su personalidad contradictoria*. En ese mismo pudor de la relación, que favorece de rebote a Santos para salvar los escrúpulos demasiado negligentes de Latorre al respecto, se altera deliberadamente el hecho histórico. Así, Bengoa cuenta en su libro que fue Santos quien provocó una entrevista con Soto para conspirar y hacerlo caer en la emboscada (págs. 143 a 145 del libro); al verter el hecho a las más anchas posibilidades de acceso de su divulgación teatral, hace invitar a Santos por Soto, y pone en boca de éste ciertas prédicas subversivas que el libro atribuye a duplicidad del propio Santos. En el mismo orden, no se dice que Latorre espía la entrevista del Cuartel de Dragones tras una cortina (libro, pág. 153) ni se hace que sea Santos quien apuñalee a Soto, como en el libro y en la realidad ocurrió.

En un orden más menudo y doméstico, el episodio del latigazo al compadre está, también, intencionadamente embellecido. En el libro se cuenta que Latorre castigó a un rebelde a quien hizo previamente detener y conducir preso a su presencia (págs. 77-78 del libro). En *La espada desnuda* se sitúa la acción en el bodegón del bajo, y el episodio va a cuenta de la impremeditada bravura del coronel. El *boliche de Pichín*, que es simple evocación desasida y pintoresca en el libro (págs. 16 y siguientes), es escenario de la corajuda intención de Latorre, de *tomarle el pulso a la opinión*, como dice el libreto en otra de sus entusiastas infidelidades.

Tampoco consta en el libro que Lindoro Forteza haya estado de acuerdo con Latorre en sus procedimientos de justicia campal y sumarísima, como en la obra teatral se hace ver. Y en este sentido podría seguirse con las indagaciones, que no van dadas a cuenta de un encarnizamiento detallista, sino con el sentido de probar que la desnudez elemental que en materia imaginativa se impone el autor no es, como podría creerse, profesión imparcial de objetividad, posición de *manos afuera* en el drama que pasa ante los espectadores.

V

La interpretación que dio la Comedia Nacional a *La espada desnuda* fue dispar. En el papel protagónico, Enrique Guarnero estuvo muy bien, dando al personaje con acento contenido y feliz dignidad (recuérdese la despedida de Latorre y su esposa), en el tono que convenía a la discreta glorificación del héroe que, por encima de los nudos ingratos de la trama, se propone al fin de cuentas Bengoa. Fue una labor interpretativa eficiente la de este actor, que afina día a día en el estudio sus estimables aptitudes y que, sin dones espectaculares, cumple a conciencia su cometido escénico, tan leve o pesado como sea.

El resto del elenco osciló desde la corrección de Cuore, Moya y Candéau hasta los desaciertos de otros actores.

La dirección de Carmen Casnell, con una obra que en realidad se vertía cuadro a cuadro, no tuvo problemas ni reveló errores.

30 de setiembre de 1949



Con Eduardo y sus nietas Lucía y Cecilia. España, 1983

La Celestina en la Comedia Nacional

A varios días de presentada por la Comedia Nacional su versión de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, este comentario debe, sin embargo, ser provisional, y tiene forzosamente que ir a cuenta de uno posterior, más discriminativo y prolijo. De todos modos, la actualidad del asunto -a juzgar por el ardor con que aún hoy se manejan ciertos problemas extra-teatrales concitados por la representación- no se habrá perdido para entonces.

Un comentario medianamente completo (abstrayéndose de ese escándalo de beatería soliviantada, que demuestra que una parte, por lo menos, de un público de 1949 no sabe mirar con limpieza, desprejuicio y respeto una obra de fines del siglo XV) tiene que proponerse estos cuatro puntos: la procedencia de la adaptación escogida, en primer lugar; el trabajo de Margarita Xirgú como directora de esta versión, en segundo; la labor del elenco de la Comedia, como consecuencia del segundo punto, en tercero; y finalmente, la vestidura escénica de la obra (decorados y trajes).

Dejamos para la prometida nota ulterior el primer punto, *procedencia de la adaptación escogida*; y se trata de cuestionar o de ponderar esa adaptación en particular, sin revisar el problema general de las adaptaciones, porque es evidente que las extremas larguezas de *La Celestina* -con los veintidós actos de su versión de 1502 (que llegaron a ser veintidós en una edición valenciana de 1514)- hacían de antemano imposible su representación inexpurgada. Lo que en un tratamiento particular de este punto habrá que considerar, es si esta abreviación no ha significado un quebrantamiento interno de las proporciones, desequilibrando la importancia correlativa de unos y otros personajes, ensordecido el

significado aleccionante de la tragicomedia (en este sentido, supresión del acto 21, con la lamentación final de Pleberio, padre de Melibea).

La labor de Margarita Xirgú como directora tuvo aciertos señalables, y en contrapartida agravó, con alguna elección desacertada, las previsibles limitaciones de la Comedia para servir a este texto ilustre.

A cuenta de los aciertos debe ponerse, rotundamente, la dignidad general del espectáculo, su cabal decoro. En la fluctuante y azarosa variedad de marchas y contramarchas, aciertos y desvíos, que caracteriza al itinerario de la Comedia Nacional, éste es quizá su paso más feliz. Mejor aún que en el caso de Enrique IV, se ha tratado con nobleza un texto digno del servicio que se le ofrecía. *La Celestina* se representa sin apuntador, suficientemente ensayada, y se ha cuidado la propiedad general del espectáculo, superando notorias indisponibilidades personales, conocidas escaseces de elenco.

Pero, y ésta es la mitad de reparos, a veces se ha ahondado el sentido de esas limitaciones con una errónea atribución de papeles en el reparto. Preve no podía ser Calixto, o en todo caso debió ser encaminado muy distintamente de como lo fue. Hizo un personaje exterior, frívolo, cuidado sólo de la prestancia figurinesca; por debajo del simple cumplimiento verbal de las partes asignadas al actor, Calixto no apareció nunca, no comunicó jamás sino la retórica oral de su drama, no existió. Obviamente, debió ser sustituido o dirigido con mayor rigor. Moya no podía (ni aun tan esquemáticamente como el texto abreviado lo deja) ser Pleberio. Comprendemos que la Comedia Nacional no tiene un elenco suficiente como para dar amplitud al director en el escogimiento de las partes. Pero creemos que, con nombres a la vista, estos dos yerros pudieron subsanarse.

El otro reparo se refiere al eufemismo de fondo con que se dio esta versión; no en cuanto él haya llevado a suplantarse con aproximaciones verbales, o a suprimir crudezas paladinas del texto, sino en cuanto no se haya cuidado de hacer pasar pálidamente ciertos momentos fundamentales de la obra: así, en el acto 19, a las atenuaciones de palabras se agrega el blanco y casi abstracto tono con que Melibea dice su amor, con muy sensible falta de encendimiento. Tanto como un defecto -defecto en el sentido etimológico- de la

actriz, parece existir en toda esta parte una descolocada pudibundez de la versión.

En cuanto a la labor de los intérpretes, se impone nombrar en primer término a Margarita Xirgú. A pesar de la disminución innegable de sus medios físicos (en especial de su voz) y a pesar de cierta garrulería agradable pero superficial de que invistió a su Celestina, su presencia en escena fue constantemente la buena lección que los actores de la Comedia y el público de la Comedia necesitan, para medir oficios y saber hacerlos o exigirlos.

En seguimiento de esta labor, debe citarse en primer término la de Candéau, en su mejor actuación de este año. Su Sempronio fue gallardo, gracioso, despejado y corrido como el texto de la tragicomedia quiere que sea. El personaje fue compuesto con una felicidad total, que alcanzó al detalle. Aunque disminuido por la adaptación, el papel de Pármene dio oportunidad a otro buen trabajo de Enrique Guarnero, que este año, a través de papeles diversos y siempre bien cumplidos (Marco Antonio en *Julio César*, el dramaturgo en *Locos de Verano*, Latorre en *La Espada Desnuda*) ha demostrado plenamente sus condiciones de actor estudioso, serio, capacitado y responsable.

Concepción Zorrilla nos dio una Melibea correcta pero inconvincente. Dirigida por Margarita Xirgú, dejó esta vez afortunadamente a un lado el fraseo caprichoso y arrítmico que otras veces perjudica sus actuaciones, y estorba sus otras condiciones. Pero, a cambio de la pérdida de ese tono personal y ya conocido, no tiene en Melibea ningún otro. Ese defecto se hizo visible, como decíamos, en el cuarto acto de la refundición.

En cuanto a la presentación escénica (decorado y vestuario), fue objetivamente digna pero no creemos que acertada. El escenógrafo tuvo mayor cuidado en la solución simplemente arquitectónica de los tres ambientes escénicos casi siempre necesarios, que en la fidelidad de cada uno de éstos. El telón de fondo (caserío y tejados) de los tres primeros actos de la refundición, fue injustificable en su falta de estilo, en su desacomodación de época. El escenario del cuarto acto de la refundición (el que exige mayor calidez, sentido más apasionado de la acción amorosa y mayor inminencia de la tragedia) fue gris, monacal, lavado.

Como en los trajes, se notó la falta de una exacta precisión de época (el siglo XV español, del que hay tan ilustres testimonios pictóricos); y aunque todos los manuales de literatura dicen que *La Celestina* es la menos específicamente española de las obras clásicas de nuestro idioma, esta relativa verdad no autorizaba la interpretación casi italianizante que le dieron los trajes. Algunos de éstos fueron meramente cromáticos y frívolos (el primero de Calixto, el de Lucrecia). Otros, detallados pero imprecisos (el de Melibea). La Celestina y los criados -que fueron los mejor tratados por la interpretación- fueron también los más veraces de vestimenta.

4 de noviembre de 1949

El camino de la Comedia Nacional

I

Con *Dino, el rey niño*, de Pedro Leandro Ipuche, la Comedia Nacional ofreció el peor espectáculo de sus cuatro años de azarosa ejecutoria. Como se trata de un aserto extremo, habrá que justificarlo en otras razones (o sinrazones) que las del libreto.

Este es de tal pobreza, de tal primitivismo teatral, que se hace imposible seguirlo en sus flaquezas: baste decir que lo contamina la mayor puerilidad -que los niños juiciosamente desaprobarán- y que los pocos hechos ocurridos una vez en escena, se relatan luego hasta por tres veces superfluas, sin nueva inventiva: como cuento oriental, lo afligen algunos detalles nativos (los che, los dicterios criollos); como lección moral, algunas gruesas erratas (la forma en que Dino envía a su abuelo a la muerte; la forma en que Omar aprueba gratuitamente la muerte del suyo).

El todo es un esfuerzo penosamente frustrado de aproximarse a la credulidad infantil, que no es simpleza. Si el adulto discierne las razones por las que no acepta el espectáculo, el niño no deja de sentir las.

II

Pero, en cierto modo que no supone la irreverencia, la obra es lo de menos. Es lo de menos, aclaremos, en la afirmación de que, tras cuatro años -tocando aparentemente fondo en sus aventuras- la Comedia nos ha dado su peor noche de teatro, el viernes 14 de abril.

Sin haber superado sus titubeos, sin haber vencido sus penurias de elenco, la antigüedad sin tradición, de cuatro años, ha venido a dar a la Comedia una entonada y confiada sensación de suficiencia. La ha hecho alinear insensiblemente dos cuadros de actores, y alguna vez la poca convicción que ha acompañado al escogimiento de un texto, ha llevado masivamente a escena a esta suerte de elenco B. *La tierra prometida*, de Crosa, fue el primer intento de espectáculo de relleno, convictamente barato, que preparó la Comedia. Se reúne entonces al elenco menos aventajado, se rebaja el posible esmero escenográfico, se contagia a todo el espectáculo de cierto descreimiento patrocinante, y se le ofrece al público con todo el aspecto de salir -frente al autor- de un compromiso que puede tener otras razones que las estrictamente teatrales.

Si eso ya lo hizo una vez la Comedia, no lo había hecho hasta ahora con el sentido francamente inteligible, hasta desafiante, con que lo ensayó en *Dino*.

Ni los actores, ni la dirección, ni la escenografía estuvieron en el plano de rendimiento habitual que puede permitirse la Comedia. Y es obvio que ésta no puede darse el lujo de lo peor, cuando hasta ahora sólo ha conocido y alcanzado, algunas veces, la airosa modestia de lo correcto.

No es posible que lo que en el lenguaje de los elencos profesionales y comerciales se llama *una rascada* -con el áspero sentido peyorativo que la misma palabra connota- sea un partido deliberado de desdén en los espectáculos de un elenco oficial, que quiere llamar a un público en mérito a una intención pregonada: dar buen teatro.

Porque en *Dino* no hubo buenos actores, no hubo dirección, no hubo conocimiento suficiente del texto, no hubo el mínimo cuidado para presentar el espectáculo. Si algún nombre digno de mejor destino aparece comprometido en la incierta aventura, vaya el desliz a cuenta de las imposiciones burocráticas que impone toda organización del Estado, así sea la que se propone como fin el teatro.

Es sabido que en la Comedia hay actores que han demostrado largamente su poca posibilidad de sobrevivir a una etapa de dis-

creto mejoramiento del elenco. No interesa -y es ingrato- dar nombres propios que autoricen este aserto; todo el mundo sabe que los hay, y la misma Comedia ha ido dejándolos en el segundo plano del que los saca para una suerte de ordalía como ésta del rey niño.

Decimos que la obra era lo de menos en el desharrapado fracaso del espectáculo, por más que pudiera haber sido -en otras condiciones y en un orden correcto de cosas- la razón suficiente de un sólito fracaso.

Si el personaje del Rey es inocuo, no es en cambio tan inocuo como lo hizo creer Scartaccini. Con la dicción que usó este actor, con su falsete enronquecido, con sus modales de machiettista, hubiera podido hollar no sólo a este rey, sino al propio rey Lear, si hubiera caído bajo su entendimiento escénico.

Y si el actor no tiene otra medida, la dirección tenía un fácil camino de prescindencia, en este caso.

Acaso el único buen camino de prescindencia, como lo anotan otros detalles, era el de abstenerse de un espectáculo en el que todo buen servicio debió aparecer de antemano como indebida dadivosidad, y fue por eso suprimido. No es admisible que se haya pintado churriguerescamente una cortina -una escalofriante cortina- para suplantar al escenario demasiado oneroso, que había el deber de montar. No es posible que la indefinida vejez y la subalterna exhumación de trajes usados otras noches, para otros espectáculos, haya disfrazado (ya no puede decirse que haya vestido) a éste.

Todo ese aire de función barata, de dinero y disposiciones ahorrados, negados desde la misma pobreza, hizo insufrible el estreno de *Dino*. Sería injusto culpar al autor de la obra de todas estas baraturas, aunque fue un indudable desconcepto de su libreto el que las conjuró.

Cuando se elige una obra, cuando se selecciona con comisiones de lectura dotadas de presumibles filtros intelectuales, hay el deber de creer en lo que se escoge, de servir lo que se ha decidido representar, y de poner a contribución del texto y del espectador -a falta de virtudes de entonación más alta- un escrúpulo de decoro

formal, un empeño privado y público en la tarea, un sentido de responsabilidad.

Todo eso faltó en la versión de *Dino*. Ni siquiera en sus valores de segundo plano (que ya es poco pedir) se empinó la Comedia para extraer de ellos lo mejor. Un redomado espíritu de descreimiento profesional, de obligada rutina, de expedición sumaria del compromiso al menor costo posible, fue la nota dominante de este estreno. De ese modo, cualquier regateo alude a la misma dilapidación. Porque lo poquísimo que se ponga en un espectáculo del que descaradamente se descrea, es un gasto inútil y falaz, aparte de significar una pérdida de tiempo.

Esta experiencia de *Dino* es aleccionadoramente negativa. Jamás las ineptitudes de la Comedia habían aparecido en un plano de homogeneidad tan deliberado, tan perseguido a fuerza de conjugar indisponibilidades.

Ninguna obra merece este flaco favor de representación descuidada, esta demostración escénica por el absurdo. Con ánimo capcioso, con disposición aviesa -que no creemos que en este caso se hayan tenido- ya hay un despeñadero cierto y visible para estrenar al enemigo, una trampa armada frente al público.

Pero el espectador de cuatro años, cuya credulidad empeñosa no ha demostrado sino paciencia, no merece este revés injusto, en que el desaliento crece en la medida en que surge, de la misma representación, el sentido de una consciente malaventura.

Es a ese público, al que prodigiosamente no habían desbaratado las novatadas en cuyo fondo de infelicidad hubiera una chispa de convicción, al que empieza a correrse ahora. De hecho, no estuvo presente en el estreno de *Dino*, ni -en la medida en que pueda haber estado- aplaudió el espectáculo, aunque le haya faltado el valor civil de rechazarlo en forma expresa.

III

Para dar a esta crónica el acento constructivo que a veces -con descolocada exigencia- se pide al crítico, resumamos los caminos a

seguir y los caminos a evitar que, en su crudo perfil de parodia escénica, señala claramente (es su única virtud de escarmiento; esperemos que se la aproveche) esta representación:

1º- No es tolerable que la Comedia proceda como si supiese que tiene un elenco peor y otro mejor. Donde sobre, suprimir o, si hace falta, cambiar. Sólo existe un precario elenco a mejorar.

2º- No es posible que la elección de un texto teatral sea una empresa sin editor intelectual responsable. Lo que se elija, debe ser escogido por alguien, y debe ir acompañado de una convicción solidaria. Lo otro, el desentendido compromiso personal endosado a la representación, significa una forma espiritual de distraer afanes, disposiciones, tiempo y -¿por qué no?- dineros recibidos a cuenta del propósito de dar buen teatro.

3º- La Comedia debe tener una dirección consistente, asidua, única.

Si a la falta de escuela que en general distingue a los actores, se agregan la versatilidad y la anarquía en el cambio frecuente de los directores, el azar de una buena enseñanza teatral y el de un buen espectáculo, pertenecerán al dominio de las casualidades.

Con estos tres rubros generales, hay bastante por el momento. Sería un exceso de refinamiento pedir, desde la realidad de estas indigencias, mejoras menos bastas, arrequives y alquitaramientos, perfecciones sutiles.

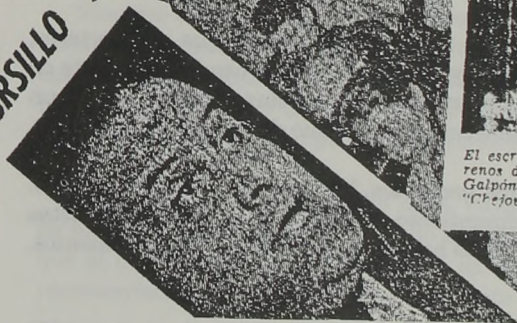
21 de abril de 1950

CURSILLO SOBRE TEATRO CONTEMPORANEO

Disertó Ayer



El escritor Carlos Martínez Moreno dictó ayer en el teatro El Galpón una conferencia sobre "Chejón en la dramaturgia contemporánea".



Especialmente invitado por el Servicio de Arte y Cultura del Ministerio de Instrucción Pública, habló en el Salón de Actos del Museo Pedagógico el doctor Carlos Martínez Moreno, inaugurando un cursillo sobre Teatro Contemporáneo. El disertante se refirió al tema: Problemática de la literatura teatral de nuestro tiempo.

Todo un hombre en la Comedia Nacional

Todo un hombre (*Nada menos que todo un hombre*) de Unamuno, en la versión teatral de Hoyos, fue el título elegido para la presentación de Francisco Petrone -actor y director- en la Comedia Nacional.

El recuerdo de la versión cinematográfica dirigida por Chenal, y el público ya conseguido que tiene Petrone entre los adeptos al film rioplatense, aseguraban acaso, en concepto de sus patrocinantes, este espectáculo.

La adaptación de Hoyos era conocida, y apenas conviene decir que presenta, en su abreviación del original novelado, hiatos sensibles (final del primer acto), pequeñas incongruencias (Alejandro Gómez no hace teatro pero constantemente se invoca, en vis teatral, bajo ese nombre y en tercera persona). Interesa moderadamente, pero -tal como se presenta- no es una obra teatral de valor importante, ni mucho menos.

La versión de Petrone-director, adolece de más serios vicios: es flagrante de cursilería la escena final, rosa y tenuemente velada; es equivocada la simplificación de algunos personajes (el del mismo Petrone) en desnivel con el detalle excesivo de la composición escénica de otros (el del Conde, a cargo de Guarnero). Son sencillamente ineptos los efectos de luz, con bruscos conmutadores que abandonan bruscamente, tras haberlo ayudado sin necesidad, a Alejandro Gómez, en su entrada a escena. Más valdría recapitular estos y otros defectos diciendo que la dirección de Petrone prácticamente no existió: aliada a la desprolijidad escenográfica, tal au-

sencia contribuyó a desdibujar la posible españolidad de la obra, y su misma situación en el tiempo.

Como actor, los reparos que suscita Petrone son aún mayores; confundió la hosquedad de su personaje con su propia inexpressión como actor. Caminó y se presentó con dureza, no articuló con la mínima fluidez requerida, simplificó en una tozuda pobreza de tono a su Alejandro Gómez. Todo lo que pueda haber hecho por su éxito la mencionada dirección de Chenal, lo desamparaba ahora, onerosamente. Tenía un público asegurado, pero nada hizo por justificarlo. Ni como director ni como actor, la Comedia recibió de él ninguna lección valedera. En el puro arte teatral, su presencia no tuvo asideros ciertos.

Maruja Santullo, por el contrario, apareció dotada de un aceptable temperamento dramático, y lo virtió efusivamente en los momentos críticos de la pieza. Su posible defecto está en el campo en que más fácil sería a un buen director corregirla: en sus desplazamientos en escena, forzados en el primer acto, en su gesticulación a veces abrupta y en la penosa inservibilidad de sus manos cuando decide no valerse de ellas.

Guarnero dio a su personaje una equivocidad impropia, que contribuyó a magnificar los errores de Hoyos. Lo asainetó con la excesiva tiesura, con el miedo excesivo. Sin usar recursos indignos (este comediante no cae en renunciios tales) estuvo por debajo de lo conocido.

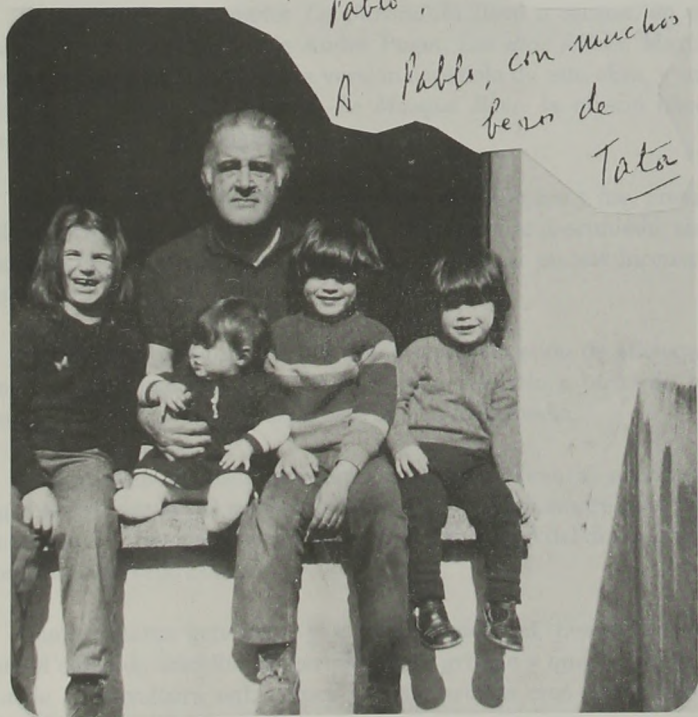
En suma, el espectáculo se conjugó en la opacidad, y sus mejores momentos sólo apuntaron a una esquivia corrección. Este mérito intermitente nunca respondió, repitámoslo, a un intervalo feliz de Francisco Petrone. El actor argentino señaló siempre las limitaciones, nunca las parvas virtudes del espectáculo.

19 de mayo de 1950

Primera del domingo
19 de febrero 1978

«... ¡pero aquí Pablo!»

A Pablo, con muchos
besos de
Tata



Con sus nietos Lucía, Cecilia, Enrique y Andrés

Los días felices en el Solís

El elenco de aficionados *La Farándula* llevó a escena, en el Solís, la comedia de Claude André Puget, *Los días felices*. María Guerrero estrenó hace años la versión española de esta obra, y un elenco *ad hoc* de aficionados *-Le Masque Bleu-* la ofreció hace menos tiempo en su original francés.

El título más discutible de esta representación era y fue, previsiblemente, una versión rioplatense, notoriamente descuidada; sin negarla en sus propósitos se la puede impugnar en sus consecuencias.

Fuera de eso, el espectáculo -como representación de aficionados- fue muy satisfactorio. Superó, para referirlo a otros de la misma sala, el nivel de lo dado este año en la Comedia.

Los titubeos penosos que generalmente azarean al amateur, aquí no se vieron. El movimiento de escena fue siempre bien resuelto, en lo que parece ser la más señalable virtud del director del conjunto, Acevedo Solano.

Como reparos genéricos, y a título incidental, puede decirse que el segundo acto fue exageradamente gritado y que la diferencia de desenvoltura entre unos y otros actores creó algún falso desequilibrio, que debió evitarse.

Carmen Avila estuvo realmente bien en su papel, y muy bien en el comienzo del tercer acto.

Jorge Cardales propuso varios tonos distintos para dar a Oliverio, especialmente en sus matizaciones vocales; sus virtualidades de actor abrumaron -pecado de expresar la ocasión- al personaje singular que le estaba confiado. A pesar de eso y de su inconvincente maquillaje, afrontó airoso el mal entendimiento que lo convertía en protagonista. Demostró que es un actor, con escuela e intuición muy superiores a lo que abonaría su casi inexistente ejercicio de la representación dramática.

El resto del elenco, con alguna salvedad (el papel de Mariana fue un tanto desaprovechado) se comportó correctamente.

En términos generales, puede decirse que se ofreció una buena velada, sin demérito visible del texto, entretenido, medianamente bueno, siempre teatral.

19 de mayo de 1950

Enrique Santos Discépolo en el Artigas

Las posibilidades y las limitaciones de *Blum* como espectáculo, son las posibilidades y las limitaciones personales del arte escénico de Enrique Santos Discépolo.

El esfuerzo de Discépolo ha sido confesamente ambicioso; se mencionó a sí mismo, al fin de la velada inaugural, como uno de los hombres que tratan seriamente de hacer reír. Y vistos los tres cuadros de *Blum*, esa es una parte de la verdad.

La otra parte es que Discépolo (al estilo de Narciso Ibáñez) se siente el actor para el papel comprometido e importante. Y contribuye a escribirse, en la medida en que lo entrevé.

Tiene indudable personalidad escénica, un indesmayable dinamismo, sentido de la prodigación por encima de sus mezquindades físicas (de estatura, de voz), confianza en sí mismo. Se ha generalizado la objeción cierta de que su *Blum* tiene una notoria entonación chaplinesca. Del modelo Chaplin extrae Discépolo el sentido del mimo, el toque de patética invalidez frente a las cosas, algunos ponderables efectos de *vis* cómica.

El espectáculo es él, su buena medida de simpatía personal, la despejada inteligencia que lo dirige.

Pero no ha dado todavía -sino en forma muy parcial- con la obra necesaria para su cabal lucimiento. *Blum*, escrita por el mismo Discépolo y por Porter, tiene una primera mitad de primer acto, que promete. La entrada del cuarteto Diamond y las peripecias artístico-amatorias de *Blum* desbaratan el asunto, lo estro-

pean, lo desdibujan, lo abaratan. En el segundo acto, sin ningún recato, se intercala una parte de números musicales, en desmedro de la comedia ya casi inexistente. El ir y venir de *Blum* en escena, sus intermitentes ingeniosidades, son entonces todo lo que queda del espectáculo prometido. Y no es bastante.

La obra está escrita con fluidez. Pero inevitablemente, por su pecado original de divismo, está escrita en dos planos: lo ocurrente, lo agudo, lo recogijante está en *Blum*. Los demás actores hacen su coro irrelevante, sin salir nunca de ahí. Por eso, no hay en la comedia nada conflictual: los sentimientos y las pasiones de *Blum* no están contrastados con los de nadie. El objeto de su mismo amor no pasa de ser un palidísimo personaje, que sólo abona en escena su existencia física.

Acaso, sutilmente, se alude así a la soledad del magnate, a su destino de perdición; más fácil es suponer que la idea de escribir, por el mismo Discépolo, una comedia para Discépolo, anuló, borró, desfiguró toda perspectiva.

De todos modos, los demás actores no tienen capacidad para agravarse demasiado de esta injusticia.

El elenco es mediocre, sólo su titular cuenta.

Teatralmente, es cierto que Discépolo no es un actor completo; es evidente, asimismo, que se sujeta a un patrón demasiado bueno y conocido, cuya sola evocación es un riesgo. Como autor, su ingenio es más servicial que legítimo. Nos hace más gracia que Pondal Ríos y Olivari, por ejemplo, pero es la misma índole de efectos, con la misma calidad de recursos.

Con todo -y pese a estas salvedades- hay en *Blum* buenos momentos de espectáculo teatral y una presencia que interesa. Muy a menudo, el teatro que vemos en Montevideo no da para estos módicos reconocimientos.

2 de junio de 1950

El Inspector, primer espectáculo de este año en la Comedia Nacional

Se ha dicho ya que con *El Inspector*, de Gogol, la Comedia Nacional ha dado su mejor espectáculo de este año. Aunque esta comprobación es de alcance muy limitado, no debe dejar de hacerse.

El Inspector pide y compromete la labor de todo un elenco exige una dirección respetuosa, reclama un tono interpretativo. Veamos si todo eso -o algo de eso- existió en esta versión.

I

El programa anunciaba una versión en tres actos, *reelaborada* por Armando Discépolo, de la comedia en cinco actos de Gogol.

Hemos confrontado cuidadosamente esa *reelaboración* con dos traducciones francesas de *Le revizor*: la de Prosper Mérimée (Editions *La Boétie*, Bruxelles, 1945) que por algunos detalles, parece haber sido la utilizada por Discépolo y la de André Barsacq (*France Illustration, Supplément théâtral et littéraire, avril 1949*), que se proclama abiertamente adaptación.

Este cotejo es ilustrativo, porque explica las demasías de dirección, las exageraciones farsescas impresas por Discépolo a la representación de la Comedia Nacional. En cierto modo estaban ínsitas en su *reelaboración*, que es irrespetuosa del original, que agrega teatro al teatro de Gogol.

Jouvet (*Refléxions du comédien*) pedía al director que incorporara a la obra sus invenciones *sin que ella resultara alterada o deformada* por tal causa. En este caso, se ha alterado la obra, se ha acentuado o tergiversado sus efectos, se ha añadido más de un chiste, se ha modificado más de una situación. La adaptación de Barsacq, que fue tachada de afrancesada y molieresca, fue notablemente más fiel al sentido de comicidad satírica de la obra, que esta versión de la Comedia Nacional.

Discípulo reelaborador ha hecho lo siguiente, dicho a título simplemente enumerativo, entre otros muchos ejemplos que podrían presentarse:

1) Ha acentuado efectos o ha creado efectos no previstos por Gogol:

Así, algunos detalles alusivos a la rapacidad del gobernador (o alcalde), que desvirtúan al personaje: en la reelaboración, cuando el gobernador da por primera vez dinero a Khlestakov, lo pide a uno de los propietarios; en el texto de Gogol, se trata del mismo dinero del gobernador (acto II, escena VIII). En la reelaboración, el gobernador ordena al guardia que le entregue el resto de una pieza de género que ha sacado a los mercaderes. En el original, no existe tal orden (acto I, escena IV).

Estas aparentes minucias van dibujando un personaje ávido, sórdido, trapacero, con rasgos más crudos de los que Gogol quiso emplear. ¿Con qué pretexto, con qué necesidad?

En la escena VI del acto IV, Khlestakov sube la prima del soborno de Zemlianika a medida que éste se le muestra como un delator; en el original, tal cosa no ocurre; la reelaboración cambia el monto de este mismo soborno y el nombre de uno de los hijos del administrador del hospicio, en busca del ridículo.

Asimismo, la reelaboración ha inventado las penosas tartamudeces de Dobtchinski, luego agravadas por el actor José O. Fernández. El chiste de sainete (*tengo al horno por tengo el honor*) es el lamentable corolario de esa vana distorsión.

2) Ha agregado cuando ha creído que el texto de Gogol era cándido o cuando lo ha sentido como incompleto: así, en la reelabo-

ración, el mozo de la posada se convence de dar comida a Khlestakov, cuando éste lo amenaza con una posible enfermedad que lo retenga más en el albergue. En el original (acto II, escena IV) este efecto no existe.

La pregunta de Khlestakov (*¿Quién seré yo?*) hecha al final de la escena VI del acto IV, para asombrarse del acatamiento general y de los sobornos, no existe en el original. El reelaborador quiere patentizar un efecto, señalar una equivocidad de situación que, con más cordura, Gogol da a esta altura por tácitamente entendida.

Cuando Osip pide a su amo Khlestakov que se vaya, Discépolo lo hace ponderar amedrentadamente la corpulencia del gobernador, y lo hace distinguir sutilmente entre un tonto y un asustado. Luego el amo puede llamar *pusilánime* a su criado. En el original, Osip no tiene un miedo tan innoble, tan de estirpe picaresca. Simplemente, demuestra una prudencia paisana. No vaticina, como en la reelaboración, que pueda no haber mañana, ni teme a la talla del dueño de casa.

En el original, acto IV escena XVI, Khlestakov se retira pretextando que va por dos días a ver a un tío rico; en el texto reelaborado, se agrega que ese pariente agoniza, y hasta se hace algún voto macabro por su pronto final. Nuevamente, el énfasis puesto por la adaptación busca un detalle más para el envilecimiento del personaje.

Los ejemplos podrían multiplicarse. A cada momento, la mano del reelaborador agrega, corrige, injerta, innecesariamente cambia. No había ninguna razón (presumiblemente sin acceso directo al original) para efectuar tales alteraciones del texto. Todas van, sin embargo, dirigidas a una mayor bastardad, a una grosería más llamativa de los efectos. Se prefirió la risa de los más, a la sonrisa leve que busca a menudo el original.

3) El adaptador ha agregado chistes de su cosecha.

Así, si la cama de Khlestakov está revuelta será de hambre (acto II, escena II); la mujer del gobernador reprochará a su hija haberse bañado sin ser domingo (acto III, escena I); la mujer del sub-oficial (aquí sargento), que ha sido azotada en el mercado, dirá que hay que esperar a que se deshinché, etc., etc.

La calidad de esos chistes abarata el texto de Gogol. Pero concurre a acentuar el sentido explosivo, no ya jocundo sino desorbitado, de la farsa que se ha querido hacer.

II

Estas equivocaciones y estas infidelidades del reelaborador, estaban ya predeterminando los errores del director, máxime cuando ambos cometidos incumbían a un mismo hombre.

Discípulo llevó la comedia de costumbres, la sátira de la burocracia imperial rusa a una farsa violenta, piafante, desaforada.

La situó en ese terreno a expensas de la calidad -y a cuenta de la mayor dosis- de los efectos: si Bobtchinski y Dobtchinski aparecieron y actuaron en forma clownesca, si los guardias actuaron en un penoso ballet, no fue sólo por inclinaciones propias y no contrariadas de los actores y bailarines. Fue con la aquiescencia del director, que como adaptador permitió (o inventó) la tartamudez de Dobtchinski, y algunas frases ajenas al texto, como la de que el personaje de la posada come y no paga, no paga y se queja, por lo que hay allí gato encerrado, fragmento no muy ilustre -del que Gogol es inocente- y que ambos propietarios dicen a coro.

Por lo demás, al preferir este tono de la farsa, el director corría otros riesgos propios de la precaria capacidad del elenco. Hay un mal entendimiento por el que se supone que la farsa es, en el teatro, algo así como un traje de cascabeles. Al parecer se ignora, por algunos de los actores que hicieron *El Inspector*, que hay una naturalidad de la farsa, como hay una naturalidad escénica de la comedia. Situada por equivocación la farsa en ese terreno del *tour de force*, en esa falsa intransigencia de que todo -hasta el menor gesto- deba ser significativo, deba crear una expectación cómica o subrayar un efecto grotesco, los errores del elenco, incluso en sus mejores figuras, eran previsibles.

Gogol salió, así, empujado; las indicaciones que escribió para los actores (y que encabezan la traducción de Mérimée) fueron a menudo desoídas; por eso el gobernador es histriónicamente patético, con mengua de su sensatez, al final del quinto acto; y otros efectos incidentales delatan, asimismo, las documentadas exageraciones de origen.

Dicho todo esto, aclaremos que *El Inspector* es -a pesar de las salvedades- un espectáculo regocijante, y que los errores de dirección, que son visibles, no llegan a la torpeza ni a la indignidad.

III

En cuanto a la interpretación, ella desplazó el cometido protagónico hacia el papel del Gobernador (Enrique Guarnero), extremo que no es forzoso en la comedia (en la versión de Barsacq, el centro de la interpretación fue Michel Bouquet, en Khlestakov).

Y Guarnero incurrió en las demasías de la farsa y en las demasías del divismo. Concitó una expectativa ampulosa en torno a su actuación, enfatizó los dichos de su personaje, contra la indicación de sobriedad que hace Gogol. Compuso demasiado a su personaje, en un género de equivocación respetable; o mejor dicho, no tuvo tiempo -como ya se ha dicho- de asimilar su carácter una vez que lo hubo estudiado. Con todo, tuvo aciertos de detalle que acreditan su reconocida aptitud.

Cuore fue -en su papel de Osip- la mejor figura del reparto. El patetismo de su invitación al viaje no debe serle reprochado, desde que la adaptación hizo -como ya dijimos- algunos agregados tendientes a dar significación dramática a ese instante. En general, Cuore actuó con sobriedad, con sentido ajustado de la comicidad corrida y sentenciosa de su personaje, sin afanarse en el aspecto crapuloso al que parecía inducirlo la reelaboración.

Concepción Zorrilla entendió a su Anna Andreievna, pero no le dio medios escénicos adecuados. Hizo un eterno papel, altivo, amanerado, cortante, caprichoso. La fatuidad provinciana, la cursilería fundamental de la mujer del gobernador (*educada en parte con novelas y álbumes, en parte con comadreo de cocineras*) fue vertida en lo que parece ser invariable medida del sentido escénico en esta actriz. La dirección debería haber intentado una mayor ductilidad de las maneras, una comicidad menos autoritaria.

Preve comenzó bien, poniendo una necesaria prestancia física al servicio de su personaje. Luego se perdió en un énfasis demasiado recortado, dando espectacularidad y perentoriedad excesivas a los dichos de su Khlestakov.

Se subordinó más que Guarnero, sin embargo, a un sentido unitario de la representación, no lo emuló en el divismo del gran papel.

El resto del elenco fue desde la corrección de Moya (y también de Otero) al error de Scartaccini y Fernández.

IV

La labor de Parpagnoli (como escenógrafo y diseñador de trajes) estuvo divorciada del esfuerzo de Discépolo, tendiente a restar al texto su carácter de comedia de costumbres. Parpagnoli ideó un ambiente abrumadoramente oriental para la sala del gobernador (ambiente muy bien ejecutado por los realizadores), y acentuó la misma intención en los trajes (Osip no viste la levita gris o azul gastada que recomienda Gogol, sino una casaca rusa). En el diseño de los trajes, tuvo aciertos de gusto y de humor, muy señalables.

9 de junio de 1950

Primeras notas sobre la temporada francesa

Aleccionante por muchos motivos, que a lo largo de estas notas y en las que próximamente tendremos que hacer irán enumerándose sin orden, la temporada de Barrault renovó, con felicidad, la indudable inquietud de nuestro medio por el buen teatro.

La presencia de un gran actor y una excelente actriz, de un conjunto disciplinado y homogéneo de comediantes, la existencia objetiva de las mejores puestas en escena que se recuerden desde largo tiempo atrás, concitaron un interés desusado, permitieron una enseñanza singular.

A cuenta del mayor espacio a concederse a estas reflexiones en comentarios venideros, nos vemos forzados hoy a una reseña menuda y, en algún sentido provisional de cada espectáculo. Preferimos, por su simplicidad, el orden cronológico en que ocurrieron.

I.- Marivaux

El gran predicamento que tiene en los públicos franceses y afrancesados la prosa leve, bien escrita, llena de cortesía verbal de Marivaux, explica su espacio en las carteleras de esta compañía, que no sólo lleva a escena *La seconde surprise de l'amour* sino también, en su patria, *Les fausses confidences*.

Galante, redomadamente culto y atildado en la expresión, Marivaux es tremendamente superficial. El genio (que alienta en las más olvidables bastedades de que sea capaz Molière) está aquí

rigurosamente ausente. El arte de no decir nada, con cierta superficial calidad de entretenimiento menor, cuenta a título de *esprit* en Marivaux.

Barrault dio a este autor mínimamente enjundioso, una ayuda escénica fundamental. Mientras *La double inconstance* de Rollin-Bertheau fue penosa, *La seconde surprise de l'amour*, en manos del gran *metteur-en-scène* que es Barrault, cobró una facilidad de juego escénico insospechable.

El delicioso ambiente creado por Brianchon en la escenografía (en tonalidades de rosa hasta el rojo, gris, celeste hasta el azul), la agradable y delicada visualidad de los trajes (señalando intenciones, el luto progresivamente evanescente de la Marquesa; la versión en rojo del Caballero y en azul del Conde, etc.) fueron animados por efectos de luz de una impalpable sutileza, en una demostración de virtuosismo técnico a la que en vano se buscaría parangón en otras temporadas francesas.

Madeleine Renaud (bien secundada por Simone Valère, por Desailly, por Outin, por Granval, hasta por el auditivamente ingrato Brunot) se lució como una actriz distinguidísima, dueña de un señorío escénico delicado, en una composición cuyo encanto rindió, en propio estilo, el mejor homenaje a Marivaux.

II.- Molière

Con una salvedad que no reniega de la poca importancia del texto, el espectáculo de *Les fourberies de Scapin* fue el más conseguido -y sin duda el más regocijante- de esta breve temporada.

En unos apuntes que reproducen facsímilmente los programas del Théâtre Marigny, Barrault se refiere a la puesta en escena *al servicio de nuestro más grande autor nacional*.

Esa *mise-en-scène*, con detalles de minuciosa locura (el paraguas verde de Geronte, el traje de Scapin, las rampas y escaleras por las que discurre la asombrosa agilidad de Barrault) es obra de Louis Jouvet. Emula sus aciertos de *L'Ecole de femmes*, que por cierto no fueron repetidos por el pálido *Médecin malgré lui* que nos dio, bajo su patrocinio, el difunto Raymond Bouquet.

Este Molière de *Les fourberies* fue dado con un sentido exultante, explosivo del grotesco. Pero sus excesos (tan indudables como el de Beauchamp en su aparición como espadachín, en el papel de Sylvestre) estuvieron dentro de la línea de la tradición francesa de Molière. Los dos viejos (Argante, Geronte) rivalizaron en esa clase de comicidad desorbitada; Barrault, más en la pantomima que en la mera farsa, hizo un Scapin memorable. Se trata de una de las obras menores de Molière. Pero el servicio escénico que se le ofreció (desde la feliz escenografía de Bérard hasta las caracterizaciones de Barrault, Bertin y Mahieu) fue ejemplar. El todo fue uno de los espectáculos teatrales más legítimamente divertidos de estos últimos años.

III.- Shakespeare

Hamlet fue, previsiblemente, el espectáculo más importante. Y asimismo, el más discutible.

Una única representación es un espacio demasiado breve y osado para enjuiciar una nueva versión de la tragedia, un aporte tan esencialmente anti-tradicional como el que se propone Barrault.

El actor se vale de la famosa traducción de Gide. Hermosa en sí misma, esta traducción tiene intenciones muy particulares. Gide trata de verter *Hamlet en una lengua intransigente, de estrictas exigencias gramaticales y sintácticas, una lengua tan clara, precisa y prosaica (por no decir antipoética)* como la francesa.

Además no se trata aquí de contentar a un lector sino de ofrecer un texto al actor encargado de representar el papel: el peor defecto de texto de las traducciones que consulto -prosigue Gide- es ser ininterpretable, irrespirable, cacofónico, privado de ritmo, de impulso, de vida, a veces incomprendible sin una atención sostenida, que el espectador -en el teatro- no tiene tiempo de prestar.

El resultado es -como ha dicho Robert Kemp- un texto demasiado francés.

Barrault, desde el arranque, se ve así desinvertido de una rígida tradición shakespeariana, la que puede dictar los pasos de un Olivier, de un Redgrave. Queda en condiciones de amplia libertad,

y en ellas prevalece su concepto, su entendimiento personal del personaje.

Shakespeare ha escrito *pendant une maladie de doute comme nous*, dice Barrault (*A propos du Shakespeare et du Théâtre*, pág. 20). Y *Hamlet* es el héroe mismo del Renacimiento. El héroe de la duda, de la vacilación superior; el que está cansado de la vida mediocre; el que se siente torturado por las maldades; el que es escrupuloso y pone todo en orden. Es casto, puro, admirable, fascinante.

Esa carga de virtudes morales e intelectuales, esa discriminativa lucidez de los propósitos aparecen en esta versión del personaje. Y contagian a toda la representación -desde la escenografía hasta el descuido de la densidad poética de Shakespeare- de un tono de intelectualismo, que apela a la razón de esta criatura escénica más que a su alma.

Hamlet guarda una naturaleza casta, una inteligencia escrupulosa, un corazón generoso (a noble heart); su alma permanece pura. Debate en su interior la necesidad de la acción porque obrar es envalentonar la mediocridad, la estupidez, la injusticia.

Este es el *Hamlet* de Barrault, un apasionado de virtudes ascéticas; la enjuta majestad de la justicia está, en esta versión, más clara y resplandeciente que cualquier sensualidad del odio o de la venganza. Este *Hamlet* (despojado de algunas de las equivocidades tradicionales, expuesto casi insensiblemente a otras nuevas, anacrónicas para su hechura renacentista) no tiene carnalidad, no arrastra un fondo oscuro y pasional para la decisión de sus actos.

Todo alude a esa condición de pureza. André Masson ha imaginado, a tono con el equilibrio lineal y la calidad cerebral de ese *Hamlet*, unos decorados austeros y unos trajes de simplicidad adusta, de colores apagados o tristemente profundos (salvo los de los cómicos).

Pero este *Hamlet* intelectual paga su precio. Ese precio aparece en cuanto Barrault, en quien el mímico es por lo menos tan importante como el actor, enriquece, aguza y compone las virtualidades de un *Hamlet* así entendido. Este *Hamlet* recibe con una risa equívoca (casi cínica) la primera noticia sobre el espectro de su

padre, flexiona su cuerpo en una distorsión caricaturesca. Este *Hamlet* -de insuperable flexibilidad plástica, de perjudicial livianidad motriz- corre la escena casi en puntas de pies, en la *comédie-ballet* que *Hamlet* (dentro y fuera de interpretaciones tradicionales) se resiste a ser. Este *Hamlet* es, por el prejuicio demasiado diáfano de su lucidez, un *Hamlet* funambulesco, sin peso trágico insensible, sin inercia trágica en los momentos en que convencionalmente no se siente llamado, por la repetición del texto, a una culminación de su fuerza. Cuando el texto no pide esa densidad de tragedia, este *Hamlet* aparece demasiado distendido, laxo, con una calidad de descaro sarcástico que abona su nitidez mental, pero perjudica su compromiso trágico.

Lo que llama asimismo la atención -no sólo para el espectador de Barrault, sino para su previo lector en los ensayos shakespearianos- es el descuido en que tiene, una vez pulido el aspecto intelectual y moral del personaje, al texto como entidad literaria; acaso en ese resultado intervenga el afrancesamiento sustancial, contagioso, de la versión de Gide.

Lo cierto es que Barrault pasa -no ya sin énfasis, sino siquiera sin el debido detenimiento- sobre momentos del texto que tienen toda una exégesis tradicional ilustre, esclarecedora de sus significados. Así, repite con rapidez, sin delectación, las instrucciones de *Hamlet* a los comediantes, por ejemplo. La falta de sensualidad que en todos los órdenes distingue a este *Hamlet* se refleja, también, en la carencia de regusto verdadero y moroso por la poesía verbal de Shakespeare con que Barrault y su elenco dicen ciertos momentos de la tragedia.

Ese puro juego intelectual y plástico de *Hamlet* sacrifica efectos importantísimos, y queda expuesto a los pecados de cierta frivolidad (si se entiende este término sin connotación despectiva). Un *Hamlet* de mayor carnalidad no habría tolerado el anuncio musical pueril, mecánico, irritante que Honegger compuso para la aparición del Espectro. No habría rebajado a la condición de murmullo prolongado, de bisbiseo blando el *Morir, dormir; dormir, tal vez soñar*, de la escena I del tercer acto. Y como director, un Barrault que entendiera a *Hamlet* de otro modo no habría dejado de reparar en la condición lavada, neutra, casi de mera conveniencia de Estado que tienen, en manos de Dacqmine y M. H. Dasté, las relaciones entre Claudio y la reina Gertrudis. La concupiscencia

de estos amores, la lujuria, la marcada sensualidad del rey están ausentes o decoloradas en esta versión. Kemp, que la admira, no ha podido dejar de objetarlo.

Como enseñanza ejemplar, como lección notablemente positiva quedará, de este *Hamlet*, su *mise-en-scène*. En este aspecto, Barrault es acreedor al elogio más decidido. El dinamismo interno a la representación, la mecánica teatral y la sabiduría escenográfica que permiten una exposición fluida, continuada de los cinco actos de la tragedia, son admirables. Asimismo, es brillante el juego de desplazamientos escénicos, la concertación plástica de las actitudes. Y superior al de las más refinadas versiones del teatro francés, el cuidado de los efectos de luz, la riqueza de expresión que se consigue con este elemento.

En términos generales, puede decirse que este *Hamlet* -largamente esperado- provocó cierta sorpresa, y acaso un poco de desilusión. Con ser el espectáculo mayor de esta temporada y con haberse convertido en una representación por todo concepto digna, decorosa, fértil en enseñanzas y madura por el evolucionado sentido del teatro que la sostuvo siempre, algo faltó para la aquiescencia plena.

No hay que contar en ese déficit el derecho subjetivo, tan inverificable de legitimidad, por el que el espectador está pidiendo que hagan su *Hamlet*, el que cree ver levantarse de las páginas (más fáciles ya a la lectura que a la exposición dramática) de este texto de Shakespeare.

Hay que contar, en cambio, ciertas notas objetivas. Un *Hamlet* intelectual, sostenido por el acicate mental (más que envuelto en el aura poética) que le dan los momentos claves de la tragedia, puede aparecer viciado de discontinuidad, desnivelado en su gravitación escénica. La versatilidad motriz no cubre entonces, sino que sutilmente enfatiza esa discontinuidad.

Concurrentemente, el desvanecimiento de las segundas partes, no sostenidas siquiera por un rigor principista semejante al que Barrault puso en *Hamlet*, fue un efecto evidente. El Rey es neutro, opaco, atenido a la buena voz del actor para el recitativo demasiado rápido, desasido. El Polonio (André Brunot) es ominosamente senil, catarral, lamentable. La Reina no existe. Ofelia -salvo el

momento de la locura, compuesto con excesiva fuerza naturalista, con muy poco de devaneo poético, de extravío elegíaco- pasea por escena una presencia también neutra. Horacio (Desailly) es demasiado juvenil, comparece (no sabemos si intencionadamente) a un efecto de equivocidad en sus relaciones con *Hamlet*, que está lejos de Shakespeare y tampoco es imputable a Gide. En partes episódicas, Outin (el Espectro) y Beauchamp (el sepulturero) apuntan la posibilidad de otro *Hamlet*, y cumplen muy bien sus papeles.

Esta nota no podría cerrarse sin el reconocimiento de los aciertos que, como gran actor, Barrault no puede dejar de tener en *Hamlet*: la escena con la madre, la del desvarío ante Polonio, el encuentro con Ofelia (*Vete al convento*), la escena del cementerio y finalmente la de la muerte del héroe, son muestras de una excelencia histriónica que se impone por encima de las discrepancias.

IV.- Feydeau

Parece inevitable que, por corta que sea una actuación, el sentido de un mediocre gusto burgués sea atendido en ella. Se precisa, para los públicos de abono, el toque cómico menor, usurpando las programaciones más comprimidas. Así Ledoux se creyó en el caso de darnos *Le voyage de M. Perrichon*, de Labiche, y Pollin-Bertheaul *L'Eventail*, de De Flers y Caillavet. La cuota de vaudevilles franceses de estas actuaciones comprende asimismo *Feu la mère de madame*, un acto de Feydeau, por Marchat.

Pero hay que hacer a Barrault la mínima justicia de conceder que nunca se había dado tan brillantemente una de estas insustancialidades como cuando él montó, el martes pasado, *Occupe-toi d'Amélie*.

El texto tiene sus larguezas, su falso desprejuicio sucio, su cinismo superficial. No hay institución (la amistad, el matrimonio, la paternidad, la aristocracia, la familia, la misma justicia) que no reciba su detrimento en estos cuatro cuadros. Feydeau era, además, un minucioso de los movimientos escénicos. Los lugares del diagrama de la representación aparecen numerados en su texto, y los menores desplazamientos indicados con un escrúpulo digno de obra más trascendente. Barrault, que se adjudicó en el reparto un papel insignificante, ofreció una versión jocunda, ajustada, riquísima en los detalles (trajes, ambientes escénicos) de esta dinámica

inanidad. El cuadro tercero (en la alcaldía) queda como un ejemplo difícilmente alcanzable, en este teatro innecesario y menor.

La sensación de una noche escamoteada, se desquitó parcialmente en estas virtudes compensatorias de puesta en escena brillante, y de actuación inobjetable de este elenco, que triunfa unánimemente en la comedia ligera.

V.-Sartre

Como pieza representativa del teatro francés contemporáneo, Barrault estrenó (no sin tropezar con cierta resistencia de las damas católicas) *Les mains sales* acaso la obra más lograda del teatro de Sartre.

Sorpresivamente, Barrault se adjudicó en el reparto el papel de Hoederer, desertando del de Hugo, que parecía el más adecuado para su lucimiento. Desailly, ex actor de la Comedia Francesa, joven comediante de impecable escuela, hizo a Hugo.

Su juego dramático fue correctísimo, pero equivocó el personaje: tuvo una obstinada salud física de gestos y una prestancia demasiado deportiva, para el *détraqué*, para el resentido de infancia, para el ser mental y socialmente disoluto que es el Hugo de Sartre. Barrault, fuera de posibilidad física para su papel, abandonó enteramente el mimo (aquí no podía haber) y se atuvo en general a una línea dramática irreprochable -renunciando a toda brillantez- para su Hoederer. Creemos que equivoca o desvirtúa algún momento, como aquél en que sorprende y recibe con risas, sin ternura, las fotos de infancia de Hugo (cuadro III, escena IV). Gana en cambio, junto con Desailly, momentos polémicos del texto, que son áridos para el puro juego dramático (cuadro V, escena III).

La *mise-en-scène* fue, esta vez, inesperadamente descuidada, casi desprolija. Los decorados fueron muy pobres (la obra no pide -es cierto- ningún refinamiento en este sentido), los movimientos escénicos contuvieron algún error: así, en el cuadro IV, escena IV, Karsky resulta herido por los trozos de cristal, estando más alejado de la ventana que cualquiera de los otros personajes.

30 de junio de 1950

Romeo y Julieta en la Comedia Nacional

La Comedia Nacional ofreció el viernes -y mantiene en el cartel desde entonces- *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

El descreimiento con que fue recibido el anuncio de esta representación, tenía en cuenta no sólo las dificultades del texto, exacerbadas por la traducción, sino asimismo las insuficiencias del elenco de la Comedia, su falta de amplitud, sus indisponibilidades personales para una adjudicación ajustada de las partes.

Pesaba, además, el sombrío precedente de la versión de *Julio César*, dirigida por Discépolo, que fue una prolongada (y acaso involuntaria) irrisión de la gloria de Shakespeare.

Aunque *Romeo y Julieta* supone un compromiso de fondo menos arduo que *Julio César*, hay que ponderar las distancias que median entre aquella dilapidación del esfuerzo imposible y esta aceptable medianía escénica de hoy.

Margarita Xirgú eligió la versión española de Menéndez y Pelayo, abundosa y arcaizante, llena de acicalamientos verbales que remedan mal la grandeza. Era la primera desventaja que concedía a un sentido inmediato de la realización. Los henchidos párrafos de Menéndez y Pelayo se resisten a la convicción del actor, convocaban el tedio, contribuyen a un sentido plúmbeo de la representación. En cuanto la ayudaran algunas otras circunstancias -cuya inexistencia sería injusto declarar- la pesadez del espectáculo estaba asegurada.

Hubo un indudable cuidado externo de la propiedad -ausente en *Julio César*- y ella dotó a la velada de una frígida corrección de conservatorio. Cuando el público exalta ese resultado, está declarando tácitamente su extrañeza por el hecho de que Shakespeare no haya sido ultrajado; y es cierto que ni Margarita Xirgú se prestó a esa forma de menoscabo, ni ella se consumó. Hubo en la representación un escrúpulo evidente de las formas, y aunque se trate de una virtud inerte, poco propicia al éxito afirmativo de un espectáculo, es muy de tener en cuenta en una novedad de la Comedia.

Por lo demás, las previas limitaciones -cuya fácil profecía podía quedar a cargo de quien conociera el elenco- se cumplieron: ni Cuore, ni Scartaccini, ni Fernández, ni Rosa Miranda, tendrán nunca una buena oportunidad en un texto de Shakespeare. Acaso los directores no lo ignoren, y piensen que con un equipo de más generosas disponibilidades numéricas, reservarían tales nombres para el teatro naturalista criollo.

Por contrapartida, el sentido de una preocupación externa de vestir la escena volvió a predominar esta vez. Discrepamos con algunas imposiciones del escenógrafo: su propósito de enmarcar el espectáculo quitó espacio a ambientes que lo precisaban, como la plaza de Verona; los balcones frontales que presidían el conjunto escenográfico alteraron ciertas escalas, achataron o desmesuraron. Pero, de todos modos, el esfuerzo de escenógrafo y pintores volvió a ser serio y responsable. (Los pintores usurparon minuciosamente algún plano prevalente -escenas en la celda de Fray Lorenzo- pero justificaron esa dimensión, obteniendo belleza, aunque con el rastro de alguna influencia anacrónica). La luz, una luz pobrísima, aquietó y acartonó todos los ambientes.

Los vestidos, por su parte, fueron muy cuestionables: algunos no afinaron su artificio en el mejor gusto, pero la objeción más general es la de que se desentendieron de entonar con el espectáculo, con el momento preciso de la representación en que aparecían. En el primer concepto hay que incluir algún manto de Julietta; en el segundo, el traje final de Romeo.

Finalmente, los intérpretes se condujeron con un visible sentido de su responsabilidad escénica; se sabían enfrentados a una oportunidad mayor, y se aplicaban a elucidarla asépticamente, no

equivocándose de una manera grosera, no adquiriendo el compromiso de un error profundo pero absteniéndose también, es claro, de una medida personal, propia, de cada personaje. *Romeo y Julieta* fue una académica expedición de las partes del libreto, con las dificultades que para articular una versión viviente tiene esa índole de desentendida salvación del riesgo individual. En gran medida, los absuelve la traducción, con sus fatigosas tiradas, con sus larguezas inanes. Hacia el final, todos los actores parecían rendirse a un peso abrumador del espectáculo, y comunicaban al público esa sensación de desaliento; sin duda, el prestigio sentimental que para muchas personas tiene la tragedia de *Romeo y Julieta*, se quebrantó ante la paladina comprobación de que no es una obra entretenida, ni siquiera para una medida aflictiva del entretenimiento.

En la labor individual, hay que decir que Concepción Zorrilla abandonó el tono que tanto la ha perjudicado otras veces, e hizo un meritorio esfuerzo, que no llegó, sin embargo, a situarla mucho más allá de una pálida neutralidad interpretativa (la misma en que discurría su *Melibeia*). Obtuvo su mejor momento en la escena del balcón, que también fue el mejor momento de Preve y, por el encuentro de esas dos labores, el mejor momento de esta versión. En otros instantes se perdió fríamente, y en la escena del narcótico, al exigir lo imposible a su voz, a su corto y empinado aliento dramático, forzó el tono hasta el melodrama gritado. En la última escena -despertar y muerte de *Julieta*- actuó con cierta sumaria mecanicidad de muñeco, ajena y presurosa en el fin de su trabajo.

Preve *dijo* a *Romeo*; lo ayudó con una buena apostura física, y por lo menos salvó aquella chocante sensación de extrañeza y remotismo que invalidó a su *Calixto*. Pero fue de los que más acusó un rigor de escuela dramática en su labor. Puso por delante del espectador una versión de *Romeo*; no prestó ninguna pauta propia, no propuso ni creó al personaje.

Es evidente que Candéau repitió su *Sempronio* de *La Celestina*, como ya se ha dicho. Bisó un esfuerzo ya hecho y lo endosó a un personaje complejo; estuvo sencillamente bien en la escena de la muerte de *Mercutio*.

Guarnero fue la mejor figura del elenco, aunque Fray Lorenzo tiene una sensatez estructural que lo hace inmune a los excesos de

la traducción: coloca sus discursos como discursos, no los trafica como arrebatos. Y eso favorece, naturalmente al actor. Pero no basta para disminuir sus méritos de sobriedad, aplomo y autoridad escénica, que bastaban para preferirlo en el reparto.

Margarita Xirgú salvó su responsabilidad de directora, porque razonablemente no podía pedirle más que esta índole de resultado decoroso aunque precario, de mediana virtud y más acusada fatiga. Por algo *Romeo y Julieta*, a pesar de las adhesiones emotivas y previas del público, es uno de los títulos menos frecuentados por las compañías que se especializan en el teatro de Shakespeare.

4 de agosto de 1950

Historia en la escena

La patria en armas, pieza en trece cuadros de Juan León Ben-
goa, es indudablemente una obra de circunstancias. El mismo au-
tor lo proclamó al reseñar el origen de su inspiración, encaminada
a contribuir a las rememoraciones de este centenario.

Como obra de teatro, sencillamente no existe. Le falta todo
cuidado de la exposición dramática, de la composición teatral. El
autor escribe un cronicón dialogado de la vida y la época artiguis-
tas, al estilo pulcro, enfático y largamente conversacional de esas
crónicas radioteatrales que ha popularizado la B.B.C. No hay nin-
gún compromiso teatral en esa escritura de la pieza en longitud,
siguiendo la cronología en cuadros y cuadros, sin apresar sustan-
cia dramática verdadera salvo en cuanto el tema histórico y la
distancia a que nos hallamos de él vayan primariamente ofrecién-
dola.

La mera sucesión temporal de episodios, presentados al espec-
tador en breves escorzos donde generalmente el protagonista ha-
bla, recogiendo una materia que han editado hasta el fin los textos
nacionales, no puede llegar a constituir una obra dramática, ni a
abonar la presencia de un dramaturgo. Artigas está en casi per-
manente primer plano, y en pleno despliegue discursivo; se recoge
en él todo lo externo de su ejecutoria -sus frases, lo que ya saben
todos los orientales con haber repasado la bastardilla de los ma-
nuales de historia patria-; se le hace hablar sin descanso y sin
contraste, sin oposiciones, sin contrapuntos, sin situaciones dra-
máticas. A veces la riqueza de esa materia tradicional (y el presti-
gio emotivo que la ha hecho sobrevivir) procura impensadamente
una de esas situaciones: conversación de Artigas y Sarraatea, por

ejemplo. Pero el autor no compone, no aguza la inventiva teatral y muchas veces elude, en lugar de resolver, la situación planteada. Tal lo que ocurre cuando, tras preparar la expectativa de una conversación a fondo entre el Artigas derrotado y su mujer, plantando frente a frente a ambos personajes, deja que una canción irrumpa sobre el diálogo inminente de los dos, y que una frase, presuntamente significativa, haga caer el telón sobre ese esbozo frustrado de acción dramática (cuadro 11).

Por lo demás, aun siendo el Artigas tradicional y externo, abrumado de convención y de verbalismo, imbuido de historiografía, el protagonista es el único ser de alguna enjundia teatral que existe sobre la escena. Los demás (Monterroso, Barreiro, Rivera, Lavalleja, Suárez, Oribe, Larrañaga) son pálidos e inasibles fantasmas, que llenan una necesidad decorativa e histórica de poblar la pieza desvaneciéndose en ella, pero no una necesidad escénica de hacerla andar. No viven, carecen de una sustancia propia, son meros nombres famosos que descaecen en la misma gravitación sobre el héroe que la historia más repetida les adjudica.

Ni el Monterroso ni el Barreiro de Bengoa demuestran ningún ascendiente sobre Artigas, no estudian con él ningún problema fundamental. Son simples asistentes preferidos a los discursos, a las arengas, al providencialismo del héroe. Este emerge a escena con las razones y las decisiones, y el escritor recoge simplemente ese lado externo, esa letra impresa de las biografías. El cateo interior, la maduración de actitudes, las dudas y la humanidad del personaje están sacrificados o escamoteados, en homenaje a la enteriza planta histórica del héroe, que es lo que se ha tratado de trasladar a escena, con el evanescente coro de época, con la multitud de extras históricas, con la condición más subalterna en el adláter, para que el Caudillo resulte comparativamente engrandecido sobre sus mismas videncias.

Artigas habla, articulado escénicamente con la generosa veta de sus discursos y proclamas. Lo demás es un desleído fondo de época. Y la técnica de enfrentar y hacer dialogar a los personajes es rudimentaria: alguien entra a una reunión ya establecida, y cuenta lo que ha ocurrido, cuando no predice lo que irá a suceder.

Todo está impregnado por el más fuerte prejuicio historiográfico: Artigas sabe que se dará el grito de Asencio, mucho antes de

que ocurra este episodio; Rivera se infatúa de la leyenda que surgirá en torno a él con el tiempo (la de que conocía a ciegas el sitio en que se hallaba por el sabor de los pastos, que es una versión del baqueano, de origen sarmentista); la paraguaya que asiste a la muerte de Artigas sabe que entrará en la inmortalidad, etc.

Los anacronismos que aparecen aquí y allá, en la escritura de *La patria en armas*, no son importantes por ellos mismos sino por lo que indican: el autor no tiene un conocimiento profundo y especializado de la época, como sucedía en *La espada desnuda*. No distingue con nitidez a los personajes secundarios: Querencio, el Coronel Curtin vivían alrededor de Latorre; aquí acaso con la excepción de Otorgués, ninguno de los personajes de este monólogo coreado tiene la menor posibilidad escénica, ninguno abona una razón dramática, teatral, de su existencia.

Y el mismo protagonista carece, estrictamente, de una dimensión humana. Es el jefe mesiánico, imbuido de destino, pleno de historicidad, algo así como un demiurgo consciente. El dramaturgo no se adentra en el interior del personaje, no lo precisa para la exégesis apologética de las actitudes, que es lo que aparentemente busca.

El resultado de todas estas indisponibilidades es negativo: la grandeza épica del asunto abrumba a la realización, correcta generalmente en la forma verbal (salvo los ya aludidos anacronismos), pero desentendida de la construcción de la pieza, de su conducción, de la exposición teatral y conflictual del asunto. Lógicamente, resplandecen la frivolidad del pintoresquismo de los salones de época, y el tedio connatural a la extensión maciza y discursiva del espectáculo.

Como hechura de circunstancias, *La patria en armas* tiene las ventajas propias de haber sido escrita con dignidad formal. Como obra de teatro, sucumbe al peso de sus defectos (de sus defectos en el sentido etimológico: de sus ausencias), y agota el entrevistado camino de un escritor de los temas históricos para nuestra escena.

Todas estas razones apuntan de algún modo a la dificultad tremenda que presentaba el personaje protagónico: ocupaba, en los días del estreno y en la conformación de la pieza, un ostensible primer plano. Con una adecuada caracterización física, Candeau

sobrellevó dignamente las dificultades de la empresa. Cumplió con un personaje al que el autor, previamente a su aparición, atribuye un hablar pausado y adjudica después una abundancia de discursos y parlamentos no sostenida en otra razón que el prestigio histórico acatado en la escena. El trabajo del actor, teniendo en cuenta sus dificultades, fue uno de los más serios que haya existido en los últimos tiempos de la Comedia Nacional; y fue el mejor de Candeau desde *El león ciego*.

Concepción Zorrilla animó con gracia rústica e indudable acierto su personaje -episódico pero siquiera viviente- de la Virucha. En un par de escenas, disfrutando de una materia pequeña pero poco árida, se hizo festejar con recursos legítimos.

Cuore compuso un Otorgués elemental y eficaz. Y el resto se atuvo a la palidez y a la opacidad de sus partes: el mismo Guarnero se dejó ganar por el descuido en su caracterización de Rivera, frívola y menor.

La puesta en escena fue correcta, lo mismo que la dirección de Margarita Xirgú.

15 de setiembre de 1950

Lope de Vega por aficionados

El lunes pasado, el Club del Teatro llevó a escena *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, bajo la dirección de J. Rodríguez Casas. La representación pertenecía al concurso de teatros experimentales, organizado por la comisión municipal de teatros.

Si el esfuerzo tenía un sentido previo asegurado -el de montar una de las más hermosas obras de Lope, ante públicos que no la conocen o por lo menos no la han visto- adquirió otros títulos a posteriori, pues la versión ofrecida, en adaptación de J. Estruch, fue muy correcta, muy decorosa, y sirvió para que se ofreciera un espectáculo teatral cuidado y digno, plenamente justificativo de la existencia de un elenco de aficionados.

Se advirtió la presencia de una dirección conocedora (disimulada al público por el seudónimo), la de un conductor de buen gusto. No puede dejar de hacerse una salvedad con respecto a algunos de los decorados, pero la puesta en escena fue en general feliz, y los movimientos de escena fueron resueltos con soltura, con gracia, con sentido exacto de teatralidad.

Los versos de Lope (hermosos siempre) imponen al actor un cometido arriesgado, que en aficionados con poca frecuentación del teatro en verso, y con un idioma actual distinto al de la pieza, no puede ser salvado sin tropiezos. Pero aún en este orden, la versión de *El caballero de Olmedo* fue buena.

Las pobrísimas posibilidades de la luz, y la articulación pesada del montaje escenográfico conspiraron contra una mayor riqueza visual y un ritmo más ligero del espectáculo. Pero son reparos

menores, y en algún caso (el de la iluminación) aluden a una insuficiencia del teatro oficial más que a una ineptitud del elenco que se presentaba.

En el reparto de la obra descolló la actuación de Claudio Solari, en el papel de Tello. Con gracia y vivacidad, dio la medida de su personaje. Antonio Stábile cumplió muy correctamente el suyo, aunque enfatizó un poco (en las oquedades deliberadas de voz, o en la pausa desmayada) las partes a su cargo. En la apostura y en el gesto, tuvo momentos muy felices, que colocan su actuación en directo seguimiento de la de Solari. El resto del elenco actuó satisfactoriamente, si se exceptúan la truculencia incontinida con que Alberto Garcés hizo el despecho de don Rodrigo, y el aire gárrulo y superficial con que Margarita Silberber -debutante en teatro- hizo el papel de Fabia.

En un balance de sus virtudes y de sus pequeñas flaquezas, el espectáculo se valora como uno de los de mayor interés y más auténtico provecho que los aficionados hayan llevado a cabo en los últimos tiempos.

10 de noviembre de 1950

La muerte de un viajante

La obra de Arthur Miller, en la versión española de Barberá y en la representación de Ibáñez Menta, es sin duda uno de los sucesos teatrales más enjundiosos del año. Por encima de los reparos, debe constar esta comprobación relativa, de simple grado comparativo.

La muerte de un viajante (*Death of a salesman*), *certain private conversations in two acts and a requiem*, excitó el interés y la curiosidad del público, por la junción de su tema cotidiano, de vis naturalista, con su técnica intrincada de regresiones temporales, de simultaneísmos, de monólogos interiores objetivados. Narra la jornada crepuscular de un viajante de comercio, su última salida frustrada, su flojedad, su vejez, el quebranto final de su patética ineptitud para el éxito, la falencia total de una filosofía a la que ha entregado su vida; el fracaso en la educación de los hijos para el triunfo, el regreso a las sordideces cotidianas, el despido en el empleo -y aguijado por la idea póstuma de un seguro a cobrarse- el suicidio.

I

Estas líneas no pretenden referir el asunto, sino simplemente situar -para quienes no lo conozcan- el tema.

Ese tema está realizado con dones estrictamente cotidianos en la exposición literaria, y con sentido de impacto, con cierta novele-ría trucada en el planteamiento técnico. El todo del espectáculo tiene un indudable interés, es excitante, se impone al espectador

por una innegable enjundia dramática primaria. Pero, como lo ha dicho el cronista de *Time* (21/II/949), *la idea de la obra es siempre más emocionante que la obra misma*. Arthur Miller vio con inteligencia un tema (Willy Loman, adorador inepto del éxito, viajante fracasado, pequeño burgués patético, perdido en una ciudad de ocho millones de habitantes), pero se atuvo a una explicación demasiado insistida, que no se enriquece ni renueva en la inventiva de lo que fundamentalmente interesa. Sin perjuicio de sus dones -un lenguaje sin relieve pero eficazmente manejado, una conducción hábil, aunque espuria, de la pieza como estructura teatral-Miller parece ser, en la acepción menos despectiva del aserto, un talento ordinario. Tiene demasiado el candor de la audacia que se quiere por sí misma, tiene una facilidad elocutiva en su abundancia vital, pero nada de esto, en rigor, es arte. No hay un hálito trágico poderoso. El autor frisa las desventuras anecdóticas del cine, tiene una pujanza cruda, decidida, pero no parece tener costumbre, ni gusto (recuérdese el réquiem) ni proporción de artista.

Al fin resulta que las cosas -en su estilo más llano- se dicen demasiadas veces. El autor supone una inteligencia y una flexibilidad del público para seguir el barajado montaje interno de la pieza, su composición, pero confía en una perspicacia mucho menor para el entendimiento de su sustancia, y repite y enfatiza lo que ya está dicho y no es demasiado sublime ni demasiado sutil. La efusión, la reiteración machacona, el gigantismo fácil son características de cierta forma del genio norteamericano. Sólo se redimen, como defectos, cuando giran contra el auténtico talento literario (Thomas Wolfe, O'Neill). En Miller, no hay aliento poético profundo, sostenido. El crítico de *Time* ha dicho, con justeza que reclama la transcripción: *La obra gira siempre en torno a un punto del que debería elevarse, lanzarse a lo alto. Contiene más escenas ilustrativas de las que necesita un artista verdadero, y más expresiones explícitas de las necesarias. Muerte de un viajante, cuya distinción se basa en que es una elegía más que una acusación, está escrita en una prosa sólida, a veces estólida. En su crédito, no tiene falsa poesía; pero tampoco tiene poesía verdadera.*

La técnica es ingeniosa pero impura, reconoce las manejadas audacias del género novelesco más que las clásicas exigencias de precisión expositiva que son tan deleitables en el teatro. De algún modo, la materia y la técnica se complementan en esa fórmula de basta filosofía y de basta estética, tan cara a los norteamericanos,

de introducir lo fantástico, demostrablemente, al nivel de la realidad cotidiana, sin ningún don transfiguratorio. Es la receta de *Nuestro pueblo*, de Wilder, de *El zoo de cristal* de Williams, de casi todo Saroyan. Técnicamente, Miller resuelve sus necesidades espaciales y temporales de exponer el conflicto de Willy Loman, las recurrencias de su pensamiento, las imbricaciones de presente y pasado en su mentalidad típicamente esquizoide. Willy Loman ve rebotar ante él, devueltas por la memoria o pedidas por la imaginación, las figuraciones de su vida, en creencias (el destino preparado para sus hijos), en rechazos (su relación con Biff), en titubeos de conducta (la incitación mental que da el ejemplo de Ben). Esas rápidas, intermitentes regresiones al pasado, veteando el momento presente, dando una proyección ensoñadora y sórdida a la penosa *tranche de vie* del viajante, en su noche y día siguiente, adquieren cierta mecanicidad meramente fantasmal. La aparición de Ben es cada vez más inarticulada, breve y caricaturesca. Su fórmula del éxito llega a ser una jaculatoria. En otro orden, esa extracción de material soterrado no ayuda a la exposición dramática en lo que más importaría: a mitad de la pieza, Miller nos enteramos de que Biff tiene una causa de resentimiento moral contra su padre; crudamente, la da en la escena de la mujer casquivana, el viajante y su hijo en el hotel de Boston. Pero ya entonces la clave poco interesa, y la gratuidad de ese resentimiento, como fuerza dramática, es pujante sin requerimiento de tan tardía explicación.

Es claro que el procedimiento de esta objetivación de las recurrencias mentales y sentimentales de Willy Loman, hace correr a la pieza un riesgo, y es en escena un efecto capcioso y ambiguo: visualizadas ante el espectador, las regresiones cronológicas, la incursión en el pasado, la sollicitación del recuerdo invocan un mero espectáculo de alucinosis. Lo guiñolesco, lo patético son así inminentes (luego diremos que Ibáñez franquea ampulosamente la pequeña distancia) y se revierten impuramente en la materia de ternura, en la sustancia elélgica de la obra. La truculencia está ínsita en ese choque de las anécdotas sentimentales con los impactos patéticos que las traen a escena.

Hay, además, cierta candidez, cierto primitivismo, cierta entonación triste pero nítida sobre la suficiencia de la poderosa vida americana en que Willy Loman es un desecho penoso, y esas notas ayudan a confundir sobre la intención del autor. La obra está

escrita, de todos modos, *inside the american dream*, dentro de un canto amargo pero no agresivo contra la gran civilización. Willy Loman es demasiado demostradamente inepto, demasiado soñador para que en su ejemplo se enjuicie una filosofía del éxito y un medio que la permite; *La muerte de un viajante* sólo demuestra que esa civilización es implacable con los fracasos que nacen de haberla malentendido.

Miller está, técnicamente, bien plantado en su asunto; se mueve en él sin desvaríos, sin disgresiones, con un sentido constante del tronco de la obra, de lo que va intentando. Sus limitaciones están, al parecer, en su falta de sublimidad como artista, en su falta de distinción legítima.

II

Los decorados de la obra (minuciosamente indicados en el libreto, bien recogidos de él por Vanarelli y bien realizados por Antonio Testa), entran en un ingenuo juego, preferido por el simpático rastacuerismo teatral de Broadway: el de los efectos escenográficos desplegados, como toque de irrealidad, a la vista del público, el de las mutaciones a telón alzado, que aquí ayudan bien a la versátil coordinación temporal de la obra.

Las luces -administradas con justeza, pero con cierto desencajado sentido cinematográfico del primer plano, del subrayado intencional- contribuyeron a ese efecto.

Narciso Ibáñez Menta, como director, movió bien la pieza, pero equivocó (nos parece) su tono. Puso el acento sobre el mero patetismo, gritó para rememorar, no tuvo nunca el pudor del guiñol.

Coadyuvó a un entendimiento erróneo de la obra, al presentarla como invariablemente intensa. Como actor, mezcló esa veta desaforada del histrionismo espectacular con el más deslavado sentido de la naturalidad y de la espontaneidad escénicas. Bajo esos auspicios, y los de su dicción desigual y caprichosa, de tres velocidades, hizo su invariable personaje trucado, lleno de tics escénicos menudos y deliberados, abrumado de pequeños resabios de divismo; agravó la penuria de Willy Loman con una parodia física de su fracaso, con una distorsión lamentable de su más respetable infelicidad.

Creemos que esta creación es una redonda, entera y compleja antología del error.

Milagros de la Vega dio una desatendida lección de sobriedad, que debió ganarle los mejores aplausos; Passano empezó mal, pero mejoró sensiblemente en el segundo acto, aunque en el tono de la obra siempre forzada. El resto del elenco, sin mayores distinciones, estuvo correcto.

La formulación casi exhaustiva de nuestras salvedades, nos alienta a volver sobre nuestro párrafo de comienzo, para repetir que, pese a todo, éste es uno de los mejores espectáculos del año.

17 de noviembre de 1950

Aguas Turbias en el Solís

La Comedia Nacional abordó, a todo costo, la implantación en escena de una fantasía tropical recalcitrante: *Aguas turbias* (*Cuzunza*), obra de Leopoldo Benites Vinuesa.

Una vez más, la primacía de razones que no pueden considerarse estrictamente artísticas, nos deparó un espectáculo apesadumbrante.

Las intenciones de la obra son de generosa bizzarria: se ha proclamado su aliento radicalmente americano, su sentido de mensaje. Las desventuras escénicas no consienten, con verdad, tales hipérboles. *Cuzunza* expone las líneas de una peripecia imaginativamente pequeña: una mujer europea de pasado enigmático y un hermano suyo se internan en la selva. El hermano es sucesivamente ganado por el paludismo y la ambición del oro; el primero lo estremece y la segunda lo desaparece. La hermana, lanzada a buscarlo, es traída inexplicablemente muerta a escena, en tanto un doctor misántropo desvaría sobre la imagen de su antigua novia, reencarnada y reaniquilada en la difunta, y el enamorado extrae de esas malaventuras un hálito bastante para empinarse en el mensaje americano.

Nada de esto es teatro, no se hace teatro con un repertorio explicativo del paisaje, de las costumbres y de las enfermedades. Las preases de la escena no son tan serviciales, no están tan oficiosamente al alcance del candor y de la buena intención. El teatro no tolera, sin reválida, las abundancias del trópico.

El fracaso de la Comedia Nacional, a través de *Cuzunza*, es una vez más el fracaso de las razones extrateatrales en el teatro. No vale la pena, frente a eso, una mención comparativa de los errores de Preve con las penurias mejor sobrellevadas de Guarnero, Santullo, Cuore y Candeau. Importa, en cambio, señalar este bondadoso dispendio a una consideración pública menos bondadosa.

Vanarelli concibió y Antonio Testa realizó unos ambientes tropicales aplaudidos ante cada telón alzado que los descubría. La montaña fue verídica y la selva truculenta, con una efusión recargada, sin arte. Algún parcial esbozo de ese paisaje a la manera más espiritual del aduanero Rousseau, fue desatendido en el laborioso conjunto.

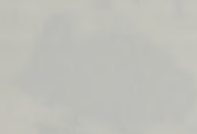
17 de noviembre de 1950

DIBUJADO EN 5'
POR ENRIQUE EL
DOMINGO 5/II/78

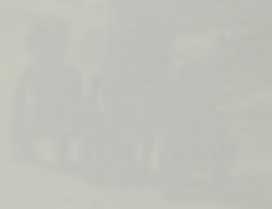


Con Andrés, Lucía, Enrique y Matilde

LIBRADO EN 2.
POR ENRIQUE C.
DOMINGO 2/2/74



10-11-14-15-16-17-18-19-20



Una farsa por *La Farándula*

En el concurso de teatros experimentales, el elenco de *La Farándula* estrenó una farsa en tres actos del argentino Tulio Carella, titulada *Don Basilio mal casado*.

Esta farsa, que recurre alternativamente a las ingenuidades picantes del entremés y a los risibles caricatos de la *commedia dell'arte*, no tiene gracia. No la tiene nunca, pese a la movilidad que le imprimió -en la virtud más acreditada de su director, Acevedo Solano- este conjunto de aficionados.

La obra fue correctamente puesta en escena, y sus efectos manejados con una soltura y dinamismo generales, que prevalecía sobre la visión de un personaje aisladamente desencontrado de los otros, o perdido en la opacidad del actor. Pero, compensatoriamente, la poquedad, la incurable trivialidad sin humor del libreto, retuvieron en la medianía el mérito de esta velada. Con una índole desacostumbrada de desprejuicio en el teatro de aficionados, el elenco montó una obra pequeña por encima del valor de la letra. Lo menudo de la ambición amonestó aquí las bondades de la representación, más de lo que se redimió con ellas.

No hubo, en otro orden, un éxito total de dirección: bien presentada y bien movida la obra como todo, la dirección descuidó la coherencia de estilo en los personajes: éstos llegaron desde el mero sainete (enturbiado por el trac escénico, como en el caso de Julio Sosa) hasta la comicidad zarzuelera, hacia la que fue desmandándose, en el éxito directo de sus indudables dones cómicos, el actor Acevedo Solano. Carmen Avila en primer término, Rebeca Santos

de Roig en segundo y Elida Pereira Bustamente en tercero, merecen elogios más decididos.

La suficiencia del elenco, en lo fundamental, quedó a salvo, y la eficiencia de su dirección para el montaje sin compromisos mayores, también. Pero Tulio Carella y su *Don Basilio* resultaron un pretexto demasiado menguado para un mejor sentido de diversión -y para un mejor sentido de ambición- del espectáculo.

17 de noviembre de 1950

Bodas de Sangre en la Comedia Nacional

La Comedia Nacional llegó a escena, el jueves de la semana pasada, *Bodas de Sangre*, de García Lorca. La obra, por conocida y largamente juzgada, no puede ser el objeto de este comentario.

Deben serlo, en cambio, las limitaciones y las disparidades de un elenco, el de la Comedia Nacional, encabezado por Margarita Xirgú, para tal empresa.

Sin entrar en la discusión sobre si *Bodas de Sangre* es o no una obra regional, es evidente que la Comedia no tenía, de antemano, las disponibilidades de elenco necesarias para llevarla a escena. Además, Margarita Xirgú -en una versión precariamente ensayada- añadía a sus mayores dones de actriz, una familiaridad con el texto, que ya casi se vincula a su propia dicción, y esa mayor seguridad desequilibró más aún el espectáculo, que -salvo algunos momentos que ya indicaremos- tuvo un sello inconfundible de divismo.

El papel de la Madre fue hecho, pues, con la reconocida autoridad de la actriz, con su señorío escénico; con el tiempo, el personaje va plegándose a un sentido más senil de la rudeza, más melodramático; la invocación de los *dos bandos*, por ejemplo, es ya de una tensión teatral extremada. Al lado de Margarita Xirgú, no hubo casi nadie. Hay que exceptuar a Concepción Zorrilla, que empezó con un tono neutro, desasido, pero que estuvo bien en las escenas de mayor compromiso, en las que convencionalmente requieren cierta calidez interpretativa: la escena del bosque y la escena final, del diálogo con la madre. Fue esta la única parte del espectáculo en que la Madre resultó confrontada realmente a otro

personaje, y se perdió la sensación de que paseara un monólogo enérgico en medio de la atonía de un elenco para otros jueves.

Guarnero, bien en la composición del Leonardo, lo dijo sin la necesaria convicción y con mayor diligencia de la requerida por los parlamentos a su cargo; por lo menos, tal cosa ocurrió en la noche del estreno.

El resto del elenco se mantuvo entre los límites que van desde la eficiencia contenida con que Maruja Santullo hizo a la mujer de Leonardo, al imposible criollismo con que Rosa Miranda hizo a la Criada.

Los decorados daliescos de Ontañón, réplica de los que originalmente empleó Margarita Xirgú, no nos gustaron, ni creemos que tengan legítima afinidad con el texto de García Lorca.

El espectáculo, pues, sirvió para revalidar un éxito ya conocido de Margarita Xirgú, propendiendo a su lucimiento, esta vez casi solitario. La Comedia, como elenco, no agregó nada a su historial con esta desvanecida versión de *Bodas de sangre*.

15 de diciembre de 1950

Lucha hasta el alba

López Lagar se presentó en el Solís el viernes pasado, con el drama en tres actos de Ugo Betti, *Lucha hasta el alba*.

Betti no es un autor desconocido para nuestros públicos (*L'albergo sull'porto*, etc.). Tampoco es, contra lo que anuncian los programas, un autor importante, aunque sus obras tienen una decorsa calidad formal.

En *Lucha hasta el alba* hay un planteamiento muy superior al curso del asunto. El primer acto maneja, con sentido del suspenso -con alargado sentido del suspenso, tal vez- las aprensiones enfermizas, la desconfianza, la psicosis de inseguridad personal de un hombre que acaba de atravesar varios años de guerra, y se repite mentalmente a cada instante que *no hay garantías*. Es fácil evocar el precedente ilustre de Rowe, en *El ministerio del miedo*.

Todo este acto, de la entrevista con el procurador y el abogado, dibuja con una lograda imprecisión -propicia a la imaginación ulterior, que habría de demostrarse endeble- ese estado de ánimo receloso, reticente, de triste paranoia. Ese comienzo podría ser la punta del hilo de cualquier asunto dramático; podía también, como lo fue, ser el trapacero principio de un melodrama.

Betti aguza el sentido de una tensión mantenida con recursos intelectuales, con frases ambiguamente significativas. Es obvio el parentesco, pero también es obvia la diferencia que separa al epígono de su modelo, que es Pirandello. En Pirandello (el principio de *Lucha hasta el alba* recuerda a *Così è se vi pare*) lo intelectual

es la hechura misma del asunto, su trama más estrecha. En Betti, como en Giovanninetti (recuérdese su freudiano *El abismo*, que estrenaron en el mismo Solís Nicolás Fregues, María Rosa Gallo y la reincidente Berta Ortégosa), la tensión intelectual es un mero artificio adventicio, un pudor formal del melodrama, la coartada para entregarse a él dejando a salvo las mejores calidades mentales del autor.

Lucha hasta el alba comienza, así, bajo un doble patrocinio pirandelliano y kafkiano (la sordidez de un pleito recóndito, resuelto en ausencia y desconocimiento del interesado), y promete un asunto original. Pero luego corre hacia la zona del guiñol -el amigo engañado que hace volver al amante de su mujer a la ciudad para satisfacer en él una morbosa curiosidad de detalles y ultimarla luego- con el agravante de casas tétricas, con puertas que se cierran por trampas eléctricas, con vinos envenenados, con pasillos lóbregos y fosas ya preparadas en los sótanos.

Desde este momento, todo está condenado: poco importa que la mujer recluida esté o no loca, pues es el previsible motor del asesinato. El recién llegado matará a quien planeó la no tan delicada venganza, aludirá luego discursiva y frenéticamente a sus manos tintas de sangre y a los rastros del asesinato (este simple parentesco no lo acercará a Macbeth), y morirá, en busca de una paz última.

A esta altura, todo lo que el primer acto prometía se ha derrumbado estrepitosamente. Sin renunciar a la mediana calidad de su elocución, la obra ha caído en el terreno de la mentira arrebatada, de la grandilocuencia, del radio-teatro. Es sintomático que éste sea el fragmento de texto que los actores -en general tan inseguros para la letra- saben mejor.

En cuanto al elenco, cabe el reparo general que acabamos de señalar: el apuntador fue el protagonista de largos momentos de la pieza.

López Lagar volvió a demostrar que conoce su oficio y es capaz de sacar de él un estimable partido. Pero tras muchos años de cine argentino, no fue enteramente satisfactorio verlo en este melodrama, que creó la conjetura de si su gusto personal no se ha ablanda-

do hacia la cursilería, y de si sus disposiciones de actor no sirven con fervor excesivo el gusto más dudoso.

Andrés Mejuto, actor conocido y de condiciones aceptables, se entregó a su personaje del Profesor, falsamente mefistofélico, y lo subrayó con risas presuntamente escalofrantes. Si la dirección y el texto le marcaban esa nota, la dio con indudable (con infausta) justeza.

Las actrices (Charito Soriano, Beatriz Ortegosca) estuvieron en un plano inferior; la segunda, especialmente, no convenció, exagerando el automatismo hierático, truculento de su aparición en escena, y volcando luego ese equívoco deliberado sobre la cordura del personaje, hacia la zona del recitativo más desbordante.

Dicho todo esto, se impone la salvedad de que, confrontada a las temporadas argentinas que en estos días estamos viendo (Airalde, Paulina Singerman), ésta que inició López Lagar reúne calidades más nobles, y permite por lo menos, con el cambio de títulos, esperar algo que pueda llamarse teatro. En su primer acto, el espectáculo de *Lucha hasta el alba* pudo aspirar a ese tan castigado nombre.

6 de abril de 1951

Tributo argentino de Pedro López Lagar

El segundo título de López Lagar fue una comedia argentina, *Cervantes en el Neuquén*, de María Luz Regás y Juan Alborno.

Tal comedia versa en torno de un escritor español, infantilizado y caprichoso, que es descendiente presunto de Cervantes y vive en el Guadarrama. Allí va a buscarlo una argentina -una americana- del Neuquén, que quiere tener con él un hijo, para dotar a su tierra de un cantor digno de su gloria orográfica.

El asunto de la obra, como lo declara el programa, está tomado de *Memorias de mi vida muerta*, de George Moore. Es una adaptación, con el consiguiente estiramiento en detalle de la anécdota, de *Euforión en Tejas*, capítulo XII de las *Memorias* (en la edición de Emecé, el episodio cabe en las pocas páginas que van de la 295 a la 311).

Lo que en Moore tiene el triple prestigio del recuerdo, de la tersa escritura y de una otoñal pedantería irlandesa, en *Cervantes en el Neuquén* es pura comedia argentina. La situación está al alcance de un mayor ingenio, pero ese ingenio nunca acude. La obra no es bochornosa pero tampoco divertida; y se alarga sobre ciertos tics fastidiosos (la protección de Maurina sobre el pueril escritor castellano, tan diferente del sobrio papel de Inés con respecto a George Moore; la solicitud torpe y descolocada del editor; las interferencias de la secretaria, acerca de todos los cuales extremos es totalmente inocente el buen gusto de Moore).

El hijo de George Moore y de la americana de Tejas, poco tiene que ver con este descendiente cervantino engendrado para el Neuquén; y todas las diferencias son a favor del tejano. Cuando Moore, con deliciosa vanidad, se pregunta *¿por qué ha venido a buscarme*

a mí en vez de dirigirse a Meredith, Swinburne, Yeats, Henry James o Gosse?, su petulancia tiene un tono cultural, una tradición y un sabor que en vano se buscarían en esta floja versión argentinista.

Y cuando los autores llegan a la escena apócrifa de los rebencazos, para dar salida al temperamento americano, se ve que han estropeado -por su peculiar idea de un clímax dramático- uno de los temas que la pieza sugiere y, por ineptitud, no encara: el de las relaciones de dos culturas, de dos formas de la sensibilidad, de dos grados dispares del refinamiento, cuando ellas ocurren entre un europeo y una americana. El tema informa buena parte de la obra de Henry James (*Daisy Miller*, *El Sitio de Londres*, etc.) e incluso se refleja en parte de su producción teatral

Trabajando, pues, un asunto que estaba por encima de su posibilidad de detallarlo con gracia, sobre la escueta armazón del recuerdo de George Moore, María Luz Regás y Juan Albornoz compusieron una comedia sin espíritu, con largos momentos baldíos, con intromisiones de una fantasía propia y menor, de las que el modelo debe ser puntualmente absuelto.

López Lagar -que tenía, por disposiciones imperantes en la Argentina, la obligación de elegir allá un título nacional- no estaba ciertamente obligado a presentarnos esta comedia tan desairadamente mediocre, tan inculminable de tontería. Queda como mínima disculpa el hecho de que ella haya propiciado una demostración del actor como comediante, lo que constituyó -al parecer- una sorpresa para parte del público.

Si hay un poco de divismo en este estreno montevideano de *Cervantes en el Neuquén*, en cambio no existe la novedad que se pretende. Quienes recuerden a López Lagar en *Otra vez el diablo*, en *Dúo* y en otros títulos de actuaciones anteriores, saben que el actor tiene perfecta posibilidad en esta clase de papeles y que, en todo caso, hay en la literatura teatral mejores libretos para demostrarlo.

Berta Ortigosa tuvo, para su americana, mejor prestancia física que flexibilidad de actriz. Dijo bruscamente, sin transiciones, y perdió una visión posible, menos enteriza y corajuda, de su personaje. Charito Soriano tuvo algún instante de encanto personal, y Andrés Mejuto se mostró por debajo de su anterior actuación, y de cuanto se conoce de él.

13 de abril de 1951

Liliom, por López Lagar

López Lagar nos dio por fin una noche de teatro, con *Liliom* de Molnar. La obra es conocida, y este primer reconocimiento -de modesto alcance comparativo- no la absuelve de sus defectos, ni oculta la sensación de que, con el tiempo, ha envejecido mucho. Sus presuntas audacias formales han decaído, los últimos cuadros (*Liliom* ante la policía del cielo, *Liliom* de vuelta a la tierra) no tienen el ingenio y el desenfado que podrían convenirles, y en la versión de López Lagar los entonó una escenografía cursi (último cuadro) o truculenta (penúltimo).

Queda a favor de *Liliom* ese prestigio universal, equívoco de su planteamiento: el parque de atracciones y su encanto infeliz, el primer dibujo de los personajes, la rapidez con que Molnar instala el asunto ante los ojos del espectador, y hasta recolada por las traducciones de las traducciones, la poesía menor y enjuta de algunos momentos del diálogo (conversación entre *Liliom* y *Julia* en el banco).

Aunque la obra se pierda luego, y literalmente se desbarate desde la escena del frustrado asalto, ha habido hasta entonces una comedia bien empezada y un partido noble para los actores en el texto.

López Lagar hizo un *Liliom* acaso muy amadrileñado, pero hosco, agresivo y con un fondo de entrevista ternura, como debe ser. Volvió a acreditar sus notorias condiciones de actor, que esa noche se encontraron -por primera vez- con un libreto que les daba una buena oportunidad sin divismo.

Andrés Mejuto hizo su mejor composición de esta temporada para el papel sórdido y crapuloso de Fiesur. Berta Ortogosa superó en bastante sus limitaciones para dar el difícil personaje de Julia, que va desde la candidez y el miedo hasta el amor y el coraje más sufridos.

Charito Soriano dijo con gracia, entre la comedia y la farsa, la entontecida ingenuidad de María. Y el resto del elenco se desempeñó como pudo, aunque demostrando que López Lagar no tenía equipo bastante para verter, con una entera corrección de las partes, esta comedia de veintisiete personajes. Hubo algunos cuya modestia fue triste pobreza en la escena y otros (María Turgenova, por ejemplo) que se tomaba demasiado a lo vivo el envite cursi de la calesita.

20 de abril de 1951

Pavana para una infanta difunta:

La Rondalla en la Comedia Nacional

Sigue habiendo algo penosamente equívoco en los homenajes recordatorios con que, año a año, abre sus actuaciones la Comedia Nacional. Un par de veces la ocasión ha servido para representar obras teatrales (*El león ciego*, *En familia*). Pero van ya tres en que la exhumación pone en conflicto los móviles de veneración con los de piedad; alcanza una pero deserta de otra de las atenuantes.

La Rondalla, de Pérez Petit, se afilia a esa mayoría. El polvoriento rincón de biblioteca es su mejor sitio. Si Pérez Petit ha de tener, para las actuales generaciones, la frígida aureola del humanista, del estudioso, del erudito, es mejor no amonestar esa fama con la dispendiosa cursilería de estos tres actos.

La Rondalla fue estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 16 de setiembre de 1907, y editada -junto con otras obras del escritor- en 1912. Su vejez no se mide por esos solos años; fue la hechura de una moda impulsiva y se sepultó con ella. Hoy su vulgaridad da pena y su dramatismo fuerte hace reír. Muy parcialmente la culpa de un efecto descolocado puede ser, en casos tan abrumadores como éste, del actor o de la actriz. La impiedad está en el gesto de la innecesaria revisión; en una hipótesis más sutil, más aviesa, tal revisión postula sucesivas inexistencias, se aplica a demostrarlas.

Con un ejemplo límite, como éste de *La Rondalla*, no valen ni la intención histórica ni el cándido efugio de creer que sea teatral lo que ya es literariamente tan caduco, tan inservible.

Por eso, la comprobación de que el primer acto -por cotejo con los dos restantes- se favorece con una materia menos gastada, y con una mayor nitidez de dos o tres escorzos de situación (el diálogo entre Pepe y Simona es el mejor), no autoriza a validarlo como teatro. La facundia expresiva del erudito lo acosa, lo llena de graficisms, lo atiborra de falso colorido. La novelería cultista por el lenguaje popular, y el conocimiento precario del ambiente en que se habla, están denunciándose en esa bastardilla incesante, en esa plenitud de lo significativo. Roxlo certifica que *antes de escribir La rondalla, el poeta visitó los suburbios y entró en los conventillos*". El primer acto de la obra acredita esas pesquisas.

En cuanto a los restantes, el melodrama se desata sobre ellos. Ese trance de la hermana cenicienta, que agoniza en escena y muere de tuberculosis en una imprecisa bohardilla de arrabal, es más de lo que podía pedir la lágrima de los públicos del novecientos. Pero al espectador de entonces le gusta, *aunque ha visto morir a Adriana, morir a Margarita y morir a Frou-Frou, el modo como muere la pobre Tilde*. ¿Cada uno de nosotros tuvo padres tan sádicos?

El elenco de la Comedia demuestra, por el absurdo de esta prueba escénica, sus progresos. Hace cuatro años, una ordalía de esta índole lo habría hundido. Hoy se mantiene, en general, decorosamente al servicio de tan malos libretos; lástima que se le fatigue con ellos.

Enrique Guarnero estuvo muy bien en su composición -reinventada sobre la de *En Familia*, enriquecida con pequeñas variantes, ejercitada en un estudio riguroso, digno de mejor causa- del papel de Pancho, el famoso haragán de la familia de los sainetes y comedias criollos. También acertó -salvo su entrada a escena y la sorpresa de su abrazo con Pepe, de la que el público se rió- Concepción Zorrilla; su tiroteo verbal con el tipógrafo fue muy bien dicho por su parte; estuvo en general muy airosamente desenvuelta y muy favorablemente vestida.

Pero fue Maruja Santullo -sacudida de toses teatrales y de frases horribles (*besos venenosos, besos infames*)- quien sobrellevó la peor parte. El tercer acto no le ahorra la delicuescencia de una agonía conversada y frontal, de cara a las luces y a la incontinencia del libreto. Considerada la ingratitud de su papel (encarnizada

en otros detalles superfluos, como su difusa vestimenta del acto tercero), hay que adjudicarle el honor más discreto en esta velada tan triste.

Cuore sucumbió -valerosa pero irremisiblemente- en el papel del abuelo. Y Preve estuvo mal -salvo alguna réplica- en el del galán.

La dirección a cargo de Discépolo, merece objeciones. Padebió errores en la adjudicación de las partes (el papel dado a Preve era obviamente para Candéau), en su aceptación de escenografías inadecuadas, en su imposición de algún vestido vagaroso, con el que se buscaba la truculencia de una palidez fantasmal. No hay que reprocharle, en cambio, que no haya podido dar una versión más jocunda o desprejuiciada de *La rondalla*. Ni el envejecido texto ni el sentido de su exhumación recordatoria lo permitían.

18 de mayo de 1951

Nuestro Pueblo en la Comedia Nacional

En la primavera de 1943, Orestes Caviglia presentó y dirigió en el 18 de Julio -tomando para sí el papel del *stage manager*- *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder.

Lo hizo solamente por dos días, descreídamente, al final de una temporada. Y fue el primer sorprendido por el éxito popular de la obra. La representaron entonces, además de Caviglia, Eva Franco, Pedro Quartucci, Carlos Perelli, Pilar Gómez, Milagros de la Vega, etc.

Comentamos con minucia y entusiasmo esta versión (*Marcha*, N° 204, 8/X/43). Y en la nota de revisión anual (*Marcha*, N° 216, 31/XII/43) dijimos: *Orestes Caviglia, en el 18 de Julio, demostró que alguna vez el teatro profesional rioplatense puede dar una nota depurada de arte. Su versión de Nuestro Pueblo, de Thornton Wilder, fue sencillamente el mejor espectáculo del año.*

No recordamos estos antecedentes por un aprecio memorioso de crónicas escritas y olvidadas, ni por un sentido del antiguo compromiso de opinión. A casi siete años de aquella nota, *Nuestro Pueblo* nos mueve a una aquiescencia más cauta y razonada. Ganadora del Premio Pulitzer 1938, la comedia obtuvo grandes triunfos en su país y en el extranjero. Wilder mismo ha intentado alguna otra vez la fórmula (*Feliz viaje*, un acto) y por esa vía del anti-realismo para la materia cotidiana, se ha lanzado más de un autor, en su seguimiento (Tennessee Williams en *El zoo de cristal*, Arthur Miller en *Muerte de un viajante*, entre otros).

Nuestro pueblo es ya una obra largamente juzgada. Volver sobre ella, a la luz de plena editez que el tiempo ha dado a sus

hallazgos, es un anacronismo; depender de esta divulgación que en 1951 le procura la Comedia Nacional, para comentarla con encarnizamiento, es una distracción informativa muy acriollada.

Sólo afirmaremos hoy que es un error creer que la sencillez fundamental y la medianía nunca soflamada de sus personajes, sean efectos inherentes a la mediocridad del autor, o a una previa limitación suya para decirnos cosas importantes. Cuando algunos ingenios más bastos, menos equilibrados, menos cultos, han tomado esa veta de la vida-tal-cual-es y la han infatuado de tragedia y trascendencia, se les ha podido incriminar de retórica, de gigantismo, de grandilocuencia americana (*La muerte de un viajante* es un ejemplo dilecto). ¿Reprocharemos a Wilder la economía de la emoción, su mitigada ternura, su fervor sazonado, pondremos todo eso a cuenta de la trivialidad americana?

En el orden de la estructura, es tan extremo decir que la fórmula de *Nuestro Pueblo* -desmontando a la vista del espectador el mecanismo de una pieza que no se escribe sino en los momentos precisos- no vale, como pretender que esa fórmula pueda erigirse, más allá de su concreta utilidad funcional para el caso, en el camino de una nueva dramaturgia.

Orestes Caviglia realizó, con poca disponibilidad de tiempo, un trabajo de dirección y ajuste realmente ponderable; él se mide, tanto por los efectos obtenidos como por los efectismos ahorrados, por las saludables contenciones de su versión. Respetando las indicaciones del autor (*no curtain, no scenery*), mantuvo el esquema de escenario, armado y desplazado ante el espectador, para la directa supervisión colectiva de sus cándidos trucos. No creemos que se pueda hacer cuestión de la opaca desnudez gris de alguna escalera, de un par de cuadros de ventana, cuando el autor tiene el explícito afán de desdeñar la *mise-en-scène* (o hacer la *mise-en-scène* con el toque de esos menosprecios por omisión). Algún efecto bien conseguido (el vitral de la iglesia del acto segundo, dado en proyección luminosa para recortar e inscribir en su ojiva a la figura del oficiante) estuvo dentro de la sumaria parquedad ornamental de *Nuestro pueblo*, contribuyó a su premeditado esencialismo.

En el cuidado de las partes escénicas, el trabajo de dirección fue asimismo valioso. Acaso luchó con inconvenientes que, en una mejor distribución de papeles, pudieron ser evitados, suprimidos en el punto de partida. El adivinado esfuerzo del director para

sofocar la ansiosa y trémula impulsividad de Zelmira Daguerre (actriz invariablemente intensa, con toda la dudosa fortuna de tal obstinación temperamental) pudo obviarse adjudicando el papel de Emily Webb a Concepción Zorrilla, como en un orden natural -sin estériles virtuosismos de la dificultad- correspondía. La buscada equivalencia teatral de las familias Webb y Gibbs pudo señalarse, dentro del elenco de la Comedia, atribuyendo el papel del periodista Webb a Enrique Guarnero (inexplicablemente fuera del reparto), ya que el doctor Gibbs había sido discernido a Candéau. Esa misma trasposición llevó tal vez a Candéau -para el efecto de simetría con Cuore- a darnos al médico situado casi en la senilidad, cuando el personaje tiene, en el libro de Wilder, cuarenta y pocos años.

Salvados esos reparos, es justo decir que los resultados de la dirección de Caviglia se advirtieron en una homogeneidad sin estridencias del equipo escénico. Carmen Casnell estuvo muy bien, Concepción Zorrilla enriqueció el corto papel de Mrs. Soames, y Horacio Preve dio la medida de su mayor corrección, en una labor tan atinada como no le recordamos otra, en toda su actuación dentro de la Comedia Nacional. En cuanto a Zelmira Daguerre, su aceptable y domeñado comportamiento en los dos actos primeros, la expuso -entre su conocido afán de expresarse por encima (y a costa) de la letra, y el cuidado vigilante de la dirección por impedirlo- a cierta trabajosa neutralidad expresiva, que disminuyó su actuación en el tercer acto, decisivo para el papel de Emily Webb. Pero, a semejanza de lo dicho para Preve, no creemos que haya estado nunca mejor, en estos cuatro años de Comedia Nacional (sin olvidar su papel de la tía soltera en *La sonrisa*).

A Caviglia, en el cometido de *stage manager* puede reprochársele -y ya se ha hecho- alguna suciedad de dicción, y varios titubeos, para una parte que conoce de antiguo. Pero su monólogo del tercer acto, dicho desde el primer plano del escenario -sentado el actor en la concha del apuntador- fue un auténtico triunfo del comediante.

Con todo, lo que fundamentalmente importó fue su trabajo de dirección. Una vez visto, no creemos que la Comedia Nacional cuente con nadie que tenga tantas posibilidades como él, de convertirse en un buen conductor estable.

1° de junio de 1951

Intermitencias en la Comedia Nacional

El viernes pasado se estrenó en Solís la comedia *Intermitencias*, dos actos de María de Monserrat.

La obra obtuvo el primer premio en el certamen teatral de 1950, con cuatro votos sobre cinco.

Ocurre en el hall de una casa de apartamentos, sitio impropicio a las confidencias, si los hay. No obstante, es allí donde los explicitados personajes de *Intermitencias* agitan su locuacidad dramática. Cada puerta esconde una tragedia más o menos sórdida, y cada tragedia -una vez puesta en marcha- suelta bandadas de palabras. Se ha pretendido -para desentenderse del juicio teatral de la obra- que ella abunda en los procedimientos del relato. Los críticos de narrativa no admitirían el endoso. Porque el primer acto de la obra se limita a ser el ajetreado desencuentro de problemas gratuitamente referidos, sin razón escénica viable de su existencia. Los simples discursos sobre una materia dramática no siempre valen por el drama.

Todo esto está afanosamente revocado de literatura, en una ansiosa ocasión de decir. La bomba atómica, la vertiginosidad de los tiempos modernos, las desigualdades sociales, y otros etcéteras abigarrados, distraen de la nula vicisitud dramática para convertir al recibidor de la casa en un patio de conferencias.

En la segunda parte, en cambio, hay acción, en el mero sentido de que ocurren hechos. Esos hechos son: la muerte de la amante abandonada, que se arroja -fuera de escena- bajo las ruedas de un auto; la doméstica aparición supraterránea de la reciente difunta,

ante la desesperación del hombre; la fuga de una mujer tapiada, que parpadea y divaga, antes de arrancar, sobre los carteles luminosos y su seducción; el encuentro de un novio con su novia infiel, y el subsiguiente conato de un crimen (fuera de escena).

Esta materia dispar -e incoherente- acude al arrebató verbal, al énfasis, al largo y oneroso parlamento, imposible de ayuntar con la *tranche de vie* múltiple y desapareja que se quiere trasladar al escenario. El resultado -entre esta plenitud discursiva y los rotos escorzos de varias piezas no escritas y atisbadas -es muy infortunado. Los actores sucumben bajo el peso lapidario del discurso, dicho en las circunstancias más forzadas, en los trances físicamente más hostiles. Sólo es posible salvar -por la feliz composición de su pequeño pero coherente personaje- a Concepción Zorrilla. Los demás se rinden, y no por su culpa.

Esta última palabra desplaza el asunto desde la autora a los jurados.

A los jurados que premian obras de mero tanteo novel, como productos acabados y aceptables. Y a Margarita Xirgú que, tras la doble prueba de la lectura y la escena, sigue cubriendo con su palabra de autoridad un largo, claro y evitable error.

29 de junio de 1951

Una excelente temporada italiana

A las compañías italianas Borboni-Cimara, Renzo Ricci, María Melato, Emma Gramatica, Cimara-Maltagliati, Ruggiero Ruggieri, Torrieri-Tofano) se les debe acaso, las mejores lecciones de teatro que ha recibido nuestro público en los últimos quince años. Más asiduas y menos apresuradas que las francesas, estas compañías han sabido ser, asimismo, generalmente más homogéneas.

En esa lección, la novedad de los textos ha contado secundariamente. La bondad de los comediantes (a veces otoñales: elenco de Emma Gramatica; otras veces deportivamente juveniles: elenco Torrieri-Tofano) y el decoro de las puestas en escena, han sido lo primordial.

La compañía que en estos días actúa en el Solís (Diana Torrieri, Elena Zareschi, Vittorio Gassman) es excelente.

Los cinco espectáculos que reseña esta crónica, han servido para comprobar la existencia de un elenco cuya versátil capacidad va desde la comedia a la tragedia, y cuya aptitud no se compendia en las tres figuras titulares. Las puestas en escena (Diana Torrieri, Vittorio Gassman, Luigi Squarzina) han sido invariablemente ejemplares, y quien haya podido atenderlas sin frivolidad (por debajo de alguna letra frívola) habrá recogido una enseñanza continuada, delicuescente en los detalles pero inaparente y redomada, como corresponde a la cultura teatral antigua y decantada que estos elencos italianos sirven. En la relativa aspiración de madurez, que alienta la gente joven de nuestro teatro, esta temporada tiene un sentido de oportunidad que no podría exagerarse por el aplauso o el grito.

La vedova scaltra, comedia de Carlo Goldoni (siglo XVIII) fue la obra elegida para el comienzo. Por encima de la poquedad ligeramente divertida del texto (con elementos de *commedia dell'arte* y con el ingenuo y asendereado dibujo galante de las comedias de este siglo puntillosamente amatorio) *La vedova scaltra* -puesta en escena por Luigi Squarzina- significó un espectáculo brillante, de sabiduría escénica generosa, de jocunda y candorosa espiritualidad.

Fue, sin duda, la *mise-en-scène* más interesante de cuantas -hasta hoy- ha ofrecido este elenco italiano. La ingenua felicidad cromática de las escenografías, la fidelidad de estilo en las invenciones escénicas (las cortinas corridas por las máscaras), la jugosa entonación de los trajes (Arlequín, II Dottore bolognese, Pantalone de Bisognosi, los caballeros inglés, francés, español e italiano) y la desenvuelta y airosa facilidad de los comediantes se aliaron para darnos una noche de teatro que se situó muy encima del despojado y parvo interés que hoy puede adjudicarse, en la mera lectura, al texto de Goldoni.

En muchos sentidos, este espectáculo ejemplar se parangona con el que, sobre la base de otro texto inimportante, nos ofreció el año pasado Barrault con *La seconde surprise de l'amour*, de Mari-vaux (con hermosos decorados de Brianchon, con una inolvidable actuación de Madeleine Renaud). Sólo en el consumado manejo de las luces aquella puesta en escena de los franceses superaba a ésta de los italianos.

Diana Torrieri no sacó el partido previsible a su papel de la viuda astuta, que se disfraza para subyugar a los dísimiles caballeros nacionales que Goldoni satiriza, con elocuencia y parcialidad italianas; Elena Zareschi, excelente actriz, tuvo en Goldoni una oportunidad muy desvanecida para presentarse. Zora Piazza (camarera francesa de la viuda) se demostró una damita excelente, de pequeñez, apostura y gracia que recuerdan a Denise Clair. Entre los actores, el acierto fue total: Raoul Grassilli (que volvería a lucirse en la comedia de Amiel) hizo un Arlecchino exultante, violento, muy divertido. Mario Scaccia nos dio una brillante versión del caballero francés (Monsieur Le Blau) y Mario Feliciani compuso un caballero inglés tieso y caricatural, con una dignidad que no condescendió a la *machietta*. En cuanto a Vittorio Gassman -que es un actor talentoso, del que habrá que ocuparse con más espacio- personificó al caballero español, con un empenachado sen-

tido de la hidalguía, y enriqueció su composición con frases en claro pero rígido español, fuera de texto.

Por todos sentidos, éste fue un debut ejemplar.

Menos interés, tenía, obviamente, *Tre rosso dispari*, obra del mediocre ingenio de comediógrafo que tiene Denys Amiel. El solo nombre del autor garantiza la medianía, y depara la certeza de que ella no será desairada ni excedida.

Vittorio Gassman dirigió este espectáculo, cuya virtud escénica fue -en los actos primero y tercero- el dinamismo impreso a la representación hasta donde el libreto, que suele demorarse por la falsa agudeza, lo permitía. Y en el segundo acto, con un papel menor, Vittorio Gassman hizo gala de su talento de comediante: sus distracciones gimnásticas marginando la discusión de los hermanos, en la primera parte de ese acto, y la mezcla de cinismo y escondida ternura de su diálogo con Ughetta Dallier, en la segunda parte, fueron lo mejor de esa representación, que rindió un indebido tributo a la mediocridad extranjera y un equívoco homenaje a los méritos de la comedia de época actual.

Los tormentosos versos de Vittorio Alfieri (segunda mitad del siglo XVIII italiano) dieron la henchida veta trágica que precisaba la compañía para un consistente esfuerzo de escuela.

El *Oreste* del poeta conmemorado tiene hoy la suerte limitada de gustar a los profesores de literatura y a los estudiosos del teatro italiano. Entre éstos se halla Vittorio Gassman, que prestó al libro su fervor y aptitud de hombre de teatro. *Oreste* no restaura la época que evoca, aunque sí al famoso cuarteto que reedita sus desventuras desde Esquilo a O'Neill (Orestes, Electra, Egisto, Clitemnestra). En un tono desbordado, conscientemente excedido, con el ademán de la gran tragedia para el gran hemicycle, Gassman y sus compañeros dieron, en el registro más alto, los versos de Alfieri. Gassman impuso una apostura física notable a su Oreste y concitó el aplauso con el deliberado virtuosismo de sus varias impostaciones de voz y con sus buenos modales para la tragedia clásica; el resultado de su experiencia (imbuida de una fe sin recatos, sin tapujos del melodrama) fue arrebatador, a juzgar por el entusiasmo del público, nunca visto en Montevideo para una representación teatral.

Realmente, es un actor de intenso interés, cuya personalidad gravita en cada gesto y trasciende el mero énfasis, aun en espectáculos como éste, nacidos en la dudosa conjunción del conservatorio y la truculencia.

Al lado de Gassman, Elena Zareschi (en el papel de Electra) alcanzó los puntos más altos de la interpretación. Su calidad de actriz estuvo vigorosamente presente (contra las mezquindades de su voz) en el acto primero de la tragedia, en el diálogo con Clitemnestra. Diana Torrieri no pudo emular esta grandeza conseguida con el gesto adecuado, y hasta con la contención personal; en ese sentido, el éxito de Elena Zareschi nos pareció más adulto, más maduro, menos provocativo y capcioso, teatralmente menos demagógico que el de Gassmann. Sin divismo, sin estridencias, la actriz dijo en *Oreste* -por primera vez en la temporada- cuáles eran sus nobles posibilidades individuales, en cuanto tuviere una oportunidad, una oportunidad a aprovechar sin usurpaciones.

Diana Torrieri tuvo su mejor momento en la segunda parte del espectáculo, en el casi imposible parlamento de Clitemnestra, que la somete a un esfuerzo físicamente extenuante (dura prueba para el aliento de una comediente, arduo ejercicio respiratorio). Y Mario Feliciani -con espléndida voz- hizo un Egisto digno.

El cuarto espectáculo fue servido con el estreno de la versión original de *L'abisso*, de Silvio Giovanninetti. En una traducción española, esta obra fue estrenada en el Solís en agosto de 1949 (Nicolás Fregues, Berta Ortigosa, María Rosa Gallo, Corradi y Castro) y comentada entonces por *Marcha* (Nº 492, 26/VIII/1949).

Dijimos en esta ocasión que la obra *elucida larga y discriminativamente este asunto: un hombre maduro, de conducta irreprochable y sutil inteligencia, es huésped de un matrimonio, que tiene una hija de quince años, personaje invisible pero fundamental en la obra. También hay otro huésped, una joven médica, experta en Psicología.*

En el comienzo de su nubilidad (un poco retrasada), la niña cae en una postración arrebatada, con un fondo dolido y exasperado de sensibilidad, en el cual figura notoriamente la repulsión que le inspira, casi sin verlo, el profesor que es el huésped en cuestión.

El abismo dilucida la comunicación secreta de esos dos seres, el sentimiento de culpabilidad del profesor, la inquerida relación que

los ata, el don de presa de los pensamientos cautamente amorosos del hombre sobre los de la joven, la imantada influencia -trasvisible, magnética- que él ejerce, sin proponérselo, sobre ella.

El asunto, en cuyo tratamiento entra a veces la precisión técnica, facilitada por la condición intelectual, y en un caso hasta profesional, de los personajes, y otras veces la vaguedad supersticiosa (misterio, fantasmagoría, inexplicable fascinación), puede prestarse al entresijo post-freudiano. Giovanninetti no se salva del reproche de haber caído con frecuencia en él, agregando a su presunta erudición Freud el toque pirandelliano.

La obra está escrita con fervor de la inteligencia, con credulidad (de los personajes y del autor) en las posibilidades de una exposición racional, con fe y destreza de la razón.

La discriminación de los personajes, su casi permanente tensión cerebral en la inquisición de un vínculo oscuro que buscan establecer y discutir, dan a la obra un clima expectante e intenso, dentro del cual cobran cierta febril naturalidad los excesos de agudeza, las precisiones imprevistas y felices del lenguaje; el tour de force de los personajes asume un aire de cordura cabal en medio de ese climax.

El abismo es, a las claras, la obra de un hombre joven, la de un entusiasta, la de un excesivo; es, también y mejor, la obra de un hombre inteligente, persuadido de los poderes de la razón para explorar lo extra-lúcido. Recargado todavía de un bagaje de estudiante superior de Filosofía, es sin embargo -legítimamente- un escritor.

Y añadíamos luego: Podría agregarse que debajo de las radiaciones de la inteligencia del autor, los personajes no son otra cosa que hechuras, al servicio previo de la situación, de su progresión paulatina. Vera, la madre de Blanca, no sabe (y se hace explicar) qué significa Psicología en el primer acto. De hecho, es una profesora consumada de esa ciencia en los dos restantes.

Y concluíamos así: Finalmente, hagamos este par de observaciones: primero, que la obra no encuentra una desembocadura, un final condigno de su explanación; en el mismo tono en que se sitúa, su final es un tanto pueril. Segundo, que es una de las obras más intensas y excitantes que Montevideo ha visto este año (1949), y que

señala a un autor hostigadamente inteligente, exigido y dueño de su expresión. Al lado de su ejemplo, recordamos la palidez apologética que Mauriac había dado a parecido tema en *Passage du malin*.

L'abisso fue presentada esta vez (1951) en una pulcra puesta en escena de Diana Torrieri, cuyas indicaciones ya habían sido tenidas en cuenta por Fregues.

Diana Torrieri, Elena Zareschi y Mario Ferrari estuvieron muy bien en sus papeles (Vera, la doctora y el profesor respectivamente). Si bien esos cometidos no piden prodigios escénicos, dos de ellos (los de Zareschi y Ferrari) reclaman una inteligente locuacidad. El último espectáculo que puede abarcar este comentario es el estreno de *Lulú*, comedia en tres actos de Carlo Bertolazzi.

Con sus discretos momentos de comedia, este texto no reúne, sin embargo, valores que justifiquen la predilección de un elenco como éste. Luigi Squarzina puso la obra en escena, con excelencias que culminaron en el segundo acto, el más pintoresco de la comedia (ambiente de la casa de Lulú, de la taberna al otro lado de la calle, con sus siluetas de jugadores de murra). La fuerte y grosera personalidad de Lulú, edificada sobre la bastedad grotesca de la de sus padres, recuerda insistentemente a *La sauvage* de Anouilh. El final del asunto, recuerda al más dudoso melodrama de principios de siglo: es la prescindible comedia dramática que se le olvidó a Bernstein, y que pudo haber hecho la felicidad de una Francesca Bertini. Elena Zareschi hizo una Lulú -mujer casquivana, histriónica, mentirosa y apasionada- muy adecuada, en sus privilegios de filiación naturalista. Fue una composición en estilo, inteligente y exacta; Maria Fabbri, en la famosa línea del neo-realismo italiano, compuso a la madre zafia y soez, de simpatía crapulosa, de afabilidad agresivamente ruda. Mario Feliciani estuvo muy acertado en su papel sainetesco del *bersagliere* y Vittorio Gassman -preocupado como Elena Zareschi por su composición de época- nos gustó menos que otras veces, aun admitiendo su total corrección y la entidad menor de su papel.

Quedan para una nota siguiente los demás espectáculos, todavía no vistos. Y quedan para esa oportunidad, asimismo, algunas generalizaciones que aquí nos dilatarían demasiado.

28 de julio de 1951

Fin de la Temporada Italiana

Esta nota final sobre la temporada italiana, comprende tres espectáculos: los llevados a cabo con dos obras de teatro japonés de los siglos XV y XVII, con *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello y con *Il giocatore*, de Ugo Betti. Se cierra con algunas consideraciones generales y sumarias, sobre la importancia de esta actuación.

I

En el espectáculo dedicado al teatro japonés, la compañía italiana ofreció *La vecchia poetessa* -escenificación de un poema del siglo XV- y *Nel quartiere dei piaceri*, drama del siglo XVII, de Cikamatsu. Corrado Pavolini tradujo las obras y dirigió las representaciones. Justificables en un curso ilustrado de historia del teatro, en una miscelánea escénica, en una antología de exotismos dramáticos, estas pequeñas obras carecieron de un interés intrínseco, que pudiera validar su inclusión en el avaro programa de pocas noches de muy buen teatro. *La vecchia poetessa* tenía los méritos comparativos del tono poético y de la favorable brevedad. *Nel quartiere dei piaceri*, mera glosa de costumbres conyugales (no tan remotas), fue penosamente larga. El elenco la revistió, por momentos, de un acento apasionado y meridional, que un estricto japonés podría haber desaprobado. Pero sin ese tono (calidez de Gassman, más contenido dramatismo de la *Koharu* de Zora Piazza) el espectáculo habría sido positivamente plúmbeo, y no habríamos podido agradecer su simple sabor arqueológico.

Bien presentado (con escenografías de Luzzatti) e irreprochablemente digno, este doble voto japonés usurpó una aten-

ción principal que no podía haberle correspondido. *La vecchia poetessa* pudo ser el complemento de una noche con otro teatro; y el drama de Cikamatsu podría haberse mantenido holgadamente en el vasto empíreo de nuestra ignorancia.

II

Discrepamos también con el Pirandello -con el único Pirandello que nos dio esta compañía. *Sei personaggi* es la mejor obra del siciliano; y -escrita hace treinta años- es una de las hechuras más férvidamente teatrales de la escena contemporánea.

La compañía italiana de Torrieri -Zareschi- Gassman presentó muy bien el único escenario de la obra, y resolvió sus problemas de tramoya. Pero no respetó el texto, al que efectuó cortes; no dio el ritmo propio (el dinamismo interno necesario) de la obra; la empo-breció en sus intenciones; la descolocó en sus efectos; la sometió a los azares de una dispar interpretación.

Efectuó cortes: fueron notorios los del principio, por ejemplo. La conversación de los comediantes sobre *Il giuoco delle Parti* y sobre el mismo Pirandello, los rápidos diálogos entre director y director de escena, los toques que dan la dimensión de teatro en el teatro, fueron abreviados o suprimidos. De haber sido la obra más vivamente actuada, esas supresiones habrían contado muy poco en el tiempo general de la representación. No se justificaron, mutilaron un texto ilustre.

La segunda objeción se refiere al ritmo: de las mismas indicaciones del libreto, sobre reacciones de los personajes, surge la convicción de que Pirandello ha ideado el ritmo de una representación febril, sobre todo en los dos primeros actos. Por desacomodaciones en la situación natural de los actores (Gassman fuera de las posibilidades físicas del papel del Padre, aplacando su juventud personal para dar su personaje; el Muchacho rebajado de los catorce años que pide el texto a los aparentemente nueve que tuvo en escena, etc., etc.), el ritmo se perdió, se hizo lento; por instantes la letra pareció discursiva, lo que en obra de tan cruda vis teatral resulta difícilmente admisible.

Gassman moduló muy bien los parlamentos del Padre, pero los contuvo, perdiendo la sensación de una lucidez poética, febricitante, en cuanto dice. Mario Ferrari fue -infielmente- un director, un capocómico aplacado, señorial, en un tono lindante con el desaliento. Pirandello (creemos) ha imaginado otra cosa, y el contracanto que el director debe hacer al Padre, se perdió aquí.

Por lo demás, esa lentitud del ritmo se alió a lo que llamamos descolocación de algunos efectos del texto: no impidió la movilidad física irritante que procuró Diana Torrieri a la Hijastra, en lo que no era simple agilidad para expedir el compromiso escénico, o mera contribución a un ritmo más vivo del espectáculo sino parodia grotesca (melodramática, chocante) de un ballet que Pirandello no reclama. No impidió la exageración en otros aspectos: cuando los comediantes repiten la escena del Padre y la Hijastra, el autor pide que lo hagan acicalando y amanerando apenas, sutilmente, la escena que han visto, por una deformación profesional, por una inevitable óptica teatral del drama real. Los actores italianos que tuvieron a su cargo esta repetición (Zora Piazza y Mario Scaccia) la llevaron al mimo ridiculizante, al desaforado énfasis histriónico. La intención del autor -que es la de que la escena vista aparezca *pasada en limpio*, reconocible pero no aceptable para sus reales protagonistas- resultó burdamente magnificada, con un simplismo del efecto que deprimió la dignidad general de estos *Sei personaggi*.

Por contraste, el dispendio caricatural que, en las intenciones del autor, significa el personaje de Madame Paz (con su peluca roja y su vestimenta y porte de ordinarietà insultante) fue recatado por esta versión. Ella suprimió, asimismo, el incidente en que la vieja cabotine pierde su tocado. El pudor de esquematizar y diluir se vio en otros instantes: la inexistencia del sobre azul con las liras, con las que el Padre ha de pagar el amor de la Hijastra, etc.

En estrecha vinculación con lo que estamos diciendo, hay que agregar que -en la representación- resultaron empobrecidas las intenciones del texto. Quedó, como ya decíamos, malograda la perspectiva de teatro en el teatro, que busca Pirandello. Quedaron sin considerar algunos otros puntos de la trama:

se relegó a los actores profesionales -como conjunto expectante- a una situación descolorida. El texto anota sus reacciones, sus pequeñas intromisiones, sus equívocas pasiones (la primera actriz cела al primer actor, por el interés que éste se toma en la Hijastra, sugiriendo la relación que ata a los dos cómicos). Nada de eso se dio. El texto quiere que los actores sean vestidos de claro, en un nítido golpe de color que los oponga al mundo enlutado de los personajes, a sus tonos ensimismados y profundos. Tampoco esto se vio. El texto quiere que el apuntador taquigrafe la primera escena de los personajes (en el lupanar clandestino de Mme. Paz) para dictarla luego a los comediantes. Igualmente se desdibujó este elemento de sarcástica improvisación.

Con todo esto, es obvio que el texto resultó empobrecido. Es claro que su plenitud teatral, su vigoroso impacto persistieron; pero la comprobación alude a la pródiga vitalidad escénica del libro, y no al mérito de quienes lo animaron.

La interpretación fue (en parte por las causas ya apuntadas) dispar. Gassman dijo con excelencias de dicción y de tono al personaje del Padre; pero lo perjudicó una caracterización física inadecuada, que subrayaba su distancia en años, de ese papel otoñal.

Al final de la obra, su gesto de divismo (el Padre vociferando y tambaleando con el muchacho muerto en brazos, como *Il Re Lear* y Cordelia en las noches de Zacconi) enfatizó la intención clara con que hizo a Pirandello: la de adjudicarse un papel preeminente.

Diana Torrieri (a quien vimos hacer una Hijastra descarada pero sin intensidad motriz, una Hijastra salaz y pelirroja en los *Sei personaggi* que dirigiera Tofano) desbordó aquí su caracterización; correteó histéricamente por el escenario, hizo la innecesaria comedia de su agilidad. Cabe, en cambio, acreditarle la generosidad innegable de su voz puesta al servicio de sus parlamentos, enriquecidos de inflexiones aun en el aparente registro alto en que invariabilmente los sostuvo.

Habría tenido enorme interés (pero el divismo distributivo de esta compañía con tres titulares desbarató tal posibilidad) ver a Elena Zareschi en este papel.

Mario Ferrari hizo muy apagadamente al director profesional, y acertaron Maria Fabbri y Gualterio Rizzi, en la Madre y el Hijo, respectivamente.

Queda por aclarar que las objeciones que a lo largo de este capítulo hemos formulado, parten de un supuesto nítido: el de la calidad de este elenco, ya alabada en una nota anterior, que daba la posibilidad de situarse en un nivel de mucha exigencia para esperar a estos *Sei personaggi*. Si abatimos esta previa colocación de nuestra expectativa, concedemos que este espectáculo fue, con todas las reservas apuntadas, muy decoroso; y que tuvo un fértil interés, incluso en sus defectos.

III

Clausuró la temporada el estreno de *Il giocatore*, de Ugo Betti. La obra fue montada con espectacularidad, en un ambiente escénico detallado, abigarrado, abrumador, anti-realista. La escenografía y los demás aspectos externos de la puesta en escena, abonaron la sabiduría teatral de los responsables (Gassman y Mario Chiari) y vistieron el espectáculo más llamativo, no el mejor, de la semana itálica.

Afiliado al surrealismo (o al realismo mágico) su ambiente escénico, *Il giocatore* aúna a las impurezas de la visión novelesca de su asunto, una atolondrada parodia del dinamismo, que se emparenta con el montaje cinematográfico, y una patética ineptitud para abordar el conflicto por el costado teatral, que siempre escapa a la preocupada importancia sustancial del tema de Betti.

Betti ve a sus personajes como un novelista, los expresa y demuestra. Sus criaturas discurren, no ocurren; evocan, viven mezcladamente el retrospecto y la actualidad, en un confuso borrador de sueños. Dicen cosas hermosas en su aislada formalidad, tienen una capciosa carga verbal de poesía. Las influencias más curiosamente encontradas se dan cita en la estética del autor. Kafka y los modernos dramaturgos norteamericanos (Arthur Miller, Tennessee Williams) viven en la densa y abotagada tensión del asunto, que en *Il giocatore* carece de fluencia dramática. El autor no rehúsa la grandilocuencia expositiva (numerosos ejemplos del tercer acto), la

poesía y la truculencia en la emisión de agitados discursos que flamean en la total inmovilidad escénica. El común denominador es el prejuicio anti-clásico, la prolijidad para desbaratar, confundir, barajar los sucesos, depredando todo vestigio de las unidades teatrales. Y en ese prejuicio anti-clásico se advierte, forzada y patética, una desesperada busca de la originalidad. La burguesía, clase inimaginativa si las hay, martiriza a los encargados de agenciarle el manjar picante.

El tema, aludido y destejido, está acosado de preocupaciones muy propias de nuestro mundo actual de post-guerra, y exaltado en desventuras intemporales (la recurrencia cíclica del amor y la muerte, en la oscura necesidad que Ennio siente de su muerta mujer Iva Greich). El tema de nuestro tiempo está en la filosofía de la vida que mueve al protagonista, cercado de culpabilidades, delaciones y repugnancias, y cargando con un sentido gratuito de su culpa, con un fundamental peso de la angustia (en sentido semejante al del teatro de Camus, o al de *Huis clos* de Sartre).

Como otros autores italianos, Ugo Betti -preocupado y serio-busca, en medio de las miserias que lo rodean, un camino. Pero ese camino es más tenazmente perseguido en beneficio del hombre que él es, que del autor dramático que estaría obligado a ser. La escena peninsular ha heredado el amor por la problemática, propio de Pirandello. Pero no ha encontrado con igual felicidad la forma justa de hacer teatro de la mera densidad conceptual, la fórmula por la que merezca llegar a la escena la simple inquietud individual del autor como testigo de su época.

La ambigua expresión *auto sacramental moderno* -que se ha editado, con fortuna ocasional para el caso- apunta a las ambiciones, a las vanilocuencias y a los estremecimientos formales de *Il giocatore*. En una línea de larga duración, estas grávidas experiencias de la confusión formal perderán sentido; un alcance justo, razonable (ajeno a toda preceptiva) del clasicismo, exigirá la supresión de estos recargados tanteos, que quieren darle espesa faz a una edad de la Historia.

La puesta en escena, repetimos, fue muy buena. El ambiente escénico, cuidadosamente compartido por esbozos de escenarios,

en plenitud acechante, crea la expectativa de una pieza simultaneísta, que luego no se hace.

La interpretación fue excelente, alcanzando su punto más alto en Vittorio Gassman, siempre muy bien y realmente brillante en su parlamento último. En el caricaturesco abogado de provincias, afable, zafio, pícaro e ingenuo, estuvo muy bien Mario Feliciani, actor decididamente bueno. El resto del elenco (que incluía a Diana Torrieri) se comportó lucidamente.

IV

Los capítulos precedentes obligan a abreviar el de conclusiones terminales. En forma esquemática, esta actuación nos deparó estos resultados:

1° Una excelente compañía, con primeras figuras de interés muy grande (Vittorio Gassman, Elena Zareschi) y con una media de edades que la sitúa en un predominante nivel juvenil. Dejando de lado el fervor agudo (suspecto de snobismo profesional) de una parte de los espectadores, el elenco italiano no tuvo, en cantidad y aprobación del público, el recibimiento que merecía. El montevideano de buen tono no quiso rememorar su posible origen, asistiendo a una compañía italiana. Y se reservó para la mayor *espiritualidad* de una temporada francesa, que vino a ser -con justicia expiatoria- un chasco insolente.

2° Esa gente joven demostró estar asistida por una larga sapiencia del teatro. Lo probaron los espectáculos sobre textos de Goldoni, Alfieri y aun de Bertolazzi y Betti. Gassman y Squarzina, hombres que no llegan a la treintena, resultaron ser *metteurs* excelentes; y el primero, actor de la mejor calidad.

3° La programación de los espectáculos reveló un eclecticismo inconducente (Amiel, Bertolazzi y los japoneses debieron ser omitidos, en una lista tan poco numerosa de funciones). Al parecer, se tanteó al público, encontrándolo recién al final, con el Pirandello vivo de 1921; y acaso, también, se alternaron piezas disímiles para balancear las desencontradas oportunidades de Gassman, Zareschi y Torrieri. La timidez y el divismo son los descompasados culpables.

4° Las puestas en escena fueron la mejor y más perdurable lección de esta temporada, por encima del deslumbramiento de las capacidades individuales. Creemos no arriesgarnos por los meses que faltan, si confiamos desde ahora en que esas lecciones de gran artesanía teatral han de ser la mejor nota de 1951.

3 de agosto de 1951

Un Giraudoux crepuscular

La Comedia Nacional estrenó el viernes pasado *La Loca de Chaillot* (*La folle de Chaillot*) de Jean Giraudoux. La obra tiene un extenso reparto (cincuenta y ocho personajes en la versión original de Jovet, cuarenta y dos en la representación de la Comedia Nacional), fue puesta en escena con decorados y trajes de Vanarelly, y con la música de Henri Sauguet.

I

Muerto Giraudoux en la primavera francesa de 1943, *La folle de Chaillot* se estrenó en París (*Théâtre de l'Athénée*) el 19 de diciembre de 1945.

La obra fue dejada inconclusa por el autor. Este escribía a Jovet -que lo cuenta en *Prestiges et perspectives du Théâtre Français*, pág. 26- en mayo de 1942, durante la gira del actor por América, y le anunciaba que *La folle* estaría pronta a su regreso. Sin embargo, no fue así. Claude Cézan (*Louis Jovet et le théâtre d'aujourd'hui*, pág. 210) narra que Jovet debió elegir entre las tres escenas que, como variante del final del primer acto, proponía Giraudoux: *la evocación de algunas grandes glorias de nuestro pasado literario, el diálogo con el mozo de café o bien la declamación, de cara al público, de Irma la fregona*. El episodio demuestra, no sólo el inacabamiento de la obra, sino la igual posibilidad que en su estructura teatral tenían, a cualquier altura, tres opcionales remates distintos.

Si es arbitrario buscar en *La folle de Chaillot* las trazas de un testamento poético o teatral -como en *Pleins pouvoirs* o *Le futur armistice* un testamento político- ya que el autor no preparaba su muerte, es evidente, sin embargo, que *La folle de Chaillot* es una fecha terminal en la democratización de su ingenio, en la sensible busca de auditorios más abiertos, en el tránsito -que los comentaristas señalan a su arte- de *la bourgeoisie lettré au public tout court*.

Al verla representada, los críticos franceses añoraron la perfección atisbada e incumplida de Giraudoux: *No escribiré ya la obra maestra perfecta -escribía melancólicamente Pierre-Aimé Touchard- no será el Racine de nuestro siglo, él que hubiera podido llegar a serlo.*

La verdad es que, frígidamente respetada sobre la muerte del poeta, *La folle de Chaillot* es la obra teatral menos perdurable y buena de Giraudoux; marca, no sólo la democratización sino también la senilidad de su ingenio.

Cuando se dice que toda obra de Giraudoux reniega de los preceptos teatrales, cuando se agrega -como lo hace Thibaudet- que el autor *está poseído del genio de lo novelesco abundante*, cuando se compensa la largueza digresiva con la belleza formal de los parlamentos, se está insistiendo en una tacha antigua y conocida. Ella tiene, además, el aspecto antipático de postular, equívocamente, la teatralidad extra-literaria, la hechura escénica subsidiariamente ennoblecida por el estilo. Pero lo cierto es que en *La folle de Chaillot* la libertad formal es sobreabundancia licenciosa, infinita dispersión episódica, innecesariedad frívola de cuanto ocurre. Todo el primer acto es una feria de excentricidades, y la teoría de los personajes pintorescos del París suburbano es prácticamente inagotable. Sucios negociantes, gentes humildes, vagabundos desaharrapados, jóvenes y sargentos, vejates y titiriteros, todo ese mundo pululante, charlatán y heterogéneo discurre en esta larga primera mitad. Aunque las conversaciones ocasionalmente interfieren y se enlazan, nunca construyen una pieza, nunca siguen una línea coherente de acción. Esta *incoherencia complaciente* no prepara ningún asunto. La segunda parte comienza por un largo y colorido episodio, el té de las cuatro mujeres, para pasar luego al enjuiciamiento de los ricos y a la ejecución de la informal senten-

cia condenatoria, por la loca de Chaillot. La poquedad de la acción es pueril, la alegoría -cuando se evade de lo pintoresco- es sentimental e ingenua (*Nous sommes tous les Adolphe Bertaut du monde*, etc.); el tropo literario inficionando la acción dramática incurre en la posibilidad de lo cursi (escena de Aurélie con el joven, que se desdobra en Pierre y Adolphe).

La belleza formal no es, por lo demás, acendrada ni deslumbrante. Consiste en la simple fluencia verbal diversamente graciosa, intencionada, desenvuelta. Es la mera facilidad de decir, a veces revestida de poesía o de ingenio, que convierte a la obra teatral en *una ocasión de expresarse y de expresar la mayor cantidad de cosas posibles*. La materia episódica permite escribir a página perpetuamente abierta, sin el asunto teatral encima, sin ninguna urgencia ni necesidad de composición. En la barajada serie de criaturas escénicas arbitrarias y de discursos henchidos e inconstantes, la felicidad decidora de Giraudoux corre cómodamente. Sin embargo, es fácil caer en la cuenta de que las atiborradas páginas del libreto, precariamente asumidas por los personajes, se van volteando sin que exista nada memorable. Touchard apuntaba, por eso, que *una pieza de Giraudoux se ve apasionadamente, pero la reflexión posterior nos decepciona siempre un poco*. Anotando esa sensación dentro de sí, el crítico la proyectaba hacia el presente insatisfecho de un público reunido para ver *La folle de Chaillot*: *El hombre espera de la obra de arte una revelación y no fantasmagorías*, decía con exigencia semiheroica.

Si el solo virtuosismo literario no la redime, *La folle de Chaillot* no habrá de salvarse por su plenitud de significaciones, por sus acuidades conceptuales. Cuando se llama *teatro de charlatanes* -como alguna vez se ha hecho- tanto al de Giraudoux como al de Shaw, se saltea desconsideradamente toda posible ventura de la inteligencia, todo aliciente de sorpresa mental. En los más desbaratados momentos de su segundo acto -por ejemplo-, *Man and superman* de Shaw tiene una tensión y una importancia, una calidad de sátira irradiada desde el corazón de los problemas y un dominio redomado de la materia, que en vano se pedirían a la deshilachada ligereza de *La folle de Chaillot*.

Esta loa del pueblo y de la pobreza, este elogio de la locura y escarnio de la ambición que es *La folle de Chaillot*, se agota en

la mera candidez polémica de la confrontación (pobres sencillos-negociantes ávidos), no se enriquece sino con los incentivos de la extravagancia episódica de los personajes. Tiene algún sentido de reticencia íntima, de eufemismo conceptual, el hecho de que las sentencias y las jaculatorias que aluden al mundo de hoy y lo enjuician, partan de un trapero o de cuatro viejas, de un cloaquista o de una fregona. Giraudoux no se lanza acendradamente en este juego; o si lo hace, tiene muy poco *resto*, en el caudal intelectual que mueve para insuflar grandeza al asunto. La anotación externa, la mera *boutade* usurpan el sitio de precisiones más estimulantes (o más desconsoladoras) de la inteligencia. Esa facilidad adventicia para ser ingenioso sin ser profundo, para caer en la alegoría prolecta de todas las formas de la sensualidad (desde el amor al dinero), desalienta al espectador riguroso, al que no quiera rendirse al escamoteo por el pequeño episodio aderezado o la nadería pirotécnica. El reducto de Giraudoux va siendo, desmedradamente, a medida que avanza la obra, el simple efecto cómico o el adolorido toque sentimental, la simpleza sentenciosa, que se abandona a la falsa sensación de sus ecos posibles, imprecisamente explorados. Por eso un crítico agudo como Wolcott Gibbs (*New Yorker*, Jan. 8/949) ha acreditado ese capcioso preciosismo de frases y presuntas delicadezas anímicas bajo el rubro de que la pieza está escrita *con considerable encanto y estilo* y ha añadido, en comparación fácil pero tácitamente ruinosa, que se encuentra en esta obra de Giraudoux *la índole de elaborada y atenuada extravagancia que ocasionalmente se observa en los trabajos de William Saroyan*. Esta redada póstuma que lleva a Giraudoux al campo de los perdonables ingenios menores, es el inevitable y triste efecto de un borrador senil: *La folle de Chaillot*.

Sin vigencia valedera de la sátira, con un ambiguo don de traer a facilidades que quieren ser subyugantes los planteamientos que exigían a la fama del autor otro nivel mental, con la fábula reducida al episodio pueril, el destino de la pieza es el de cerrar ingloriosamente una ejecutoria mejor.

III

La Comedia Nacional sirvió esta comedia de reparto abrumador, con su elenco estable y con alumnos de la Escuela Dramática.

Se hizo un esfuerzo serio por presentar decorosamente la obra, en trajes y escenografías. El resultado fue exitoso, y no lo disminuye la circunstancia de que se corriese sobre precedentes conocidos (los que deparaba el trabajo de Christian Bérard para Jouvet). Sólo anotaremos como desventaja de la inventiva de Vanarelli -apartada en esto del antecedente francés- la escalera penosamente anti-teatral del segundo ambiente escénico.

Margarita Xirgú dirigió la pieza y la protagonizó. Como directora, en obra tan librada al decir, parece no haber dado tonos. Y en *La Folle de Chaillot*, pese a lo que daría a entender la parasitaria multitud escénica que entorpece todos los movimientos, lo fundamental es el quieto decir, la composición del discurso.

Como actriz, la favoreció una caracterización física adecuada -en la que, sin embargo, la suntuosidad anacrónica prevaleció demasiado ostensiblemente sobre el revés caduco, sobre el borde raído o el declarado harapo- y un saludable intento por evadirse de las inflexiones vocales conocidas. Contra eso, hay que anotar que Margarita Xirgú no dio el tono descaminado, extralúcido, fervorosamente extraviado de la loca de Chaillot, ese elemento de desvarío aliado a los restos de una antigua cordura, que es lo que la crítica francesa elogió en el trabajo de Marguerite Moreno y la norteamericana en el de la actriz inglesa Martita Hunt. Y hay que agregar que en los tonos bajos, su voz se perdió totalmente (Aurélie resultó inaudible en su diálogo del segundo acto, con Pierre).

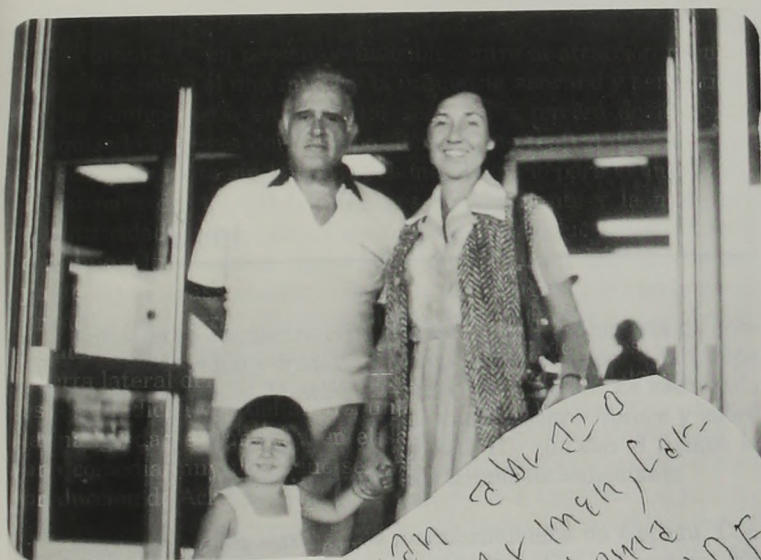
El elenco se comportó en general correctamente. Una mención sin estridencias distingue a Guarnero (el Presidente), Candeau (el trapero, contra el truculento precedente de la composición de Jouvet) y Concepción Zorrilla, en un laborioso falsete para la loca de Passy.

El resto, tomó sobre sí el riesgo de partes secundarias pero intermitentemente efusivas, el ingrato papel para el súbito discurso. Y lo hizo en un nivel aceptable, que señala -salvo limitaciones personales infranqueables- su relativo progreso.

IV

No puede omitirse una rápida mención para la traducción que firma Roberto Tálice: es penosamente inepta. Estropea, con la servicial literalidad de verter incambiados los períodos de la frase francesa, muchos de los efectos de lenguaje del original. Usa el curioso procedimiento de suprimir, en cuanto el texto presenta dificultades, frases enteras. Corta caprichosamente donde la prolijidad le aburre (mención de Charles Martel por Joséphine, alusión a la anexión de Luxemburgo, etc.). Ofrece los desnudos horrores de la incomprensión literal: hace del labio-leporino el *pico de liebre*, del abogado el *maestro*, etc. Si el homenaje tenía que atenerse a la letra, ¿no pudo quedar ella menos envilecida?

17 de agosto de 1951



Un gran abrazo
para tí y Carmen, Car-
mechita - que se llama
Tu amigo MATILDE
Dolly

Rumbo a México. Fotografiados por Dolly Muhr, en el aeropuerto de Barajas, en Setiembre de 1978



THE
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF
CHICAGO
PUBLISHED BY THE
UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
1917

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
1917

Louis Jouvet

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

Jouvet 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); fue uno de los fundadores de la N.R.F. En el Vieux Colombier, fue 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 cándida ilusión (e infligírsela al espectador) de que todo ocurría en un día cualquiera de una vida cualquiera. Jouvet, 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 cadáve-*

res 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 *aminoramiento 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 del 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 fue 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 hecha de poesía, de gracia y de nobleza.

En esos diez años, Juvet hace primero algún personaje secundario en *Une 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 (y aun Baty) es restaurar la convención teatral que por su parte los escritores - Ghéon, Gide, etc., proclamaban como necesaria. Antoine había retirado al público el favor de una íntima participación en el espec-

táculo. Jouvét 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, el 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 si 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 las 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 maquinaladas 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 Jouvét 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 Jouvét et le théâtre d'aujourd'hui*) con el 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 *Romains*, 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 guiña 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, elogió delante de nosotros al público del Solís, porque -en *L'Ecole des 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 Achard (*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 Sarment (*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 autor y el director. Giraudoux llegará a decir (prólogo a Cézán), 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 Jouvet 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 tartamudeces 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, Jouvet recela -por estas convicciones de buen servicio literario del texto- del 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 redobra 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 *Impromptu*, se hará decir a Jouvet que los autores no tienen, en el teatro, más que una obligación: ser escritores).

Aquí -dice Jovuet- 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 Jovuet 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 rehúsa 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 guerre de Troie*, *Supplément au Voyage de Cook*, *L'Impromptu*, *Ondine*, *L'Apollon de Marsac*, *La Folle de Chaillot*) está al lado de Jovuet en l'Athénée, como había estado (*Siegfried*, *Judith*, *Intermezzo*) en Champs-Élysées. El más grande Molière que haya hecho Jovuet -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'Ecole des femmes*, la misma que vimos en 1941 y 1942, con los escenarios móviles y semifantásticos de Christian Bérard. Jovuet, 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*, Jovuet asume la propia responsabilidad de su juiciosa experiencia. *El teatro, dice, más que una profesión es una pasión*. Pero como profesión la razona así:

1° Es un oficio empírico; 2° el comediante es un instrumentista que es su propio instrumento; 3° el estudio del teatro es una ciencia

comparada, que parte de la noción de colectividad; 4° el ejercicio del oficio de comediante es una perpetua 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, imaginarlo 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.

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 Jouvét) 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 Jouvét, es su lección, no los elogios atolondrados que están sobrando para una cierta posteridad.

24 de agosto de 1951

HOMÉRICA LATINA

Para Carlitos, con el
q/ector profundo y la
admiración creciente
a lo largo de años

Marta

De Marta Traba

Retorno y estrenos de la compañía italiana

La compañía italiana de Torrieri-Gassman-Zareschi revisitó Montevideo y nos dio una nueva semana de teatro: su actuación se extendió del jueves 13 al miércoles 19 de setiembre.

En el curso de esa semana, repuso algunos títulos de la temporada julio-agosto: *Sei personaggi in cerca di autore*, *La vedova scaltra*, *Oreste*. Y estrenó otros: *Un tram che si chiama Desiderio*, de Tennessee Williams, *Gli ultimi cinque minuti*, de Aldo de Benedetti y *Adamo* de Achard.

Aun resintiendo el orden cronológico de estas representaciones, nos referiremos primeramente a las novedades ofrecidas, dedicando una última mención a las reposiciones.

Un tram che si chiama Desiderio

El espectáculo objetivamente más importante de esta segunda actuación era la representación del viernes 14 por la noche, con *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar Named Desire*). Significaba el estreno de la famosa obra de Tennessee Williams en nuestro medio, y arriesgaba una versión italiana de la misma (bien que recatando nombres de traductor y de *metteur-en-scène*).

La pieza -cuya sustancia fuera abreviada por el crítico Wolcott Gibbs en la frase *Lower depths, southern style* (*Bajos Fondos, estilo sureño*)- relata el arribo de Blanche du Bois a casa de su hermana Stella, en el Vieux Carré de Nueva Orléans. Blanche y Stella han dejado de verse antes del matrimonio de la última con Stanley Kowalski. Blanche ha permanecido a la cabecera de sus enfermos

y en el cuadro de decrepitud y decadencia familiares que definen un proceso de descomposición delicuescente en el Sur norteamericano (el invariable tema de Faulkner, el de algún best-seller menos importante), en la vieja mansión solariega de *Belle Rêve*. Hipotecada la casa de campo y dispersa y dilapidada la hacienda familiar, ha entrado en una vida equívoca cuyas malaventuras quiere mantener ocultas. Ha sido la mujer de un joven que se ha suicidado al descubrir ella su homosexualidad, ha sido maestra de lenguaje en un remoto colegio, ha vivido en algún hotel de baja estofa. Todo eso va descubriéndose más lentamente que su dipsomanía, que su fastuosa y corrupta cursilería de gran estilo sureño, que su devaneo poético, que su inepta inclinación a soñar, inmersa en una realidad antigua de la que no puede salir y en la que no puede continuar, que su ninfomanía, que su mitomanía, que su marchitez física.

La obra elucida teatralmente el choque (con rechazos, con oscuras atracciones) entre la otoñal sureña -raída, evanescente, casi fantasmal en su progresiva marcha hacia la locura, opulenta en la frase y lastimosamente caduca en las ambiciones- y el marido de su hermana, el polaco Stanley Kowalsky. Stella du Bois se ha conformado al cambio y a la estrechez, ha sustituido la mejor educación y la rumbosa infancia en *Belle Rêve* por la satisfacción elemental y carnal de su matrimonio. Stanley -empleado de un taller mecánico- es un ser basto y hosco, rudo y primario, seguro de sí. Compacto física y mentalmente, tiene cierto torvo imperio sobre sus amigos de los bolos y el poker, sobre su misma mujer. Blanche, que irrumpe allí con sus desvaríos, con sus ajados refinamientos, con sus prejuicios de educación, pretende desbaratar esa unión que la avergüenza tanto como la sofoca el ambiente de las dos habitaciones, que comparte con los esposos. Stanley, al tanto de estos proyectos, inquiere y revela las imposturas de Blanche, las taras de su pasado; arruina su matrimonio de melancólica resignación con Mitch y aventa la precaria y delgada respetabilidad de la mujer, que invertía el prestigio de un pasado y se favorecía con la ambigüedad de sus últimos años. Aprovechando la ausencia de Stella, que va a ser madre, Stanley posee a Blanche y -*deus ex machina* de la pieza- Blanche enloquece. La obra se cierra con su marcha hacia una casa de salud.

Hemos relatado el asunto porque, aunque él no dice enteramente la rica sustancia de la obra, define su veta melodramática,

su costado de lirismo y su brutal vulgaridad. Hecha de agresiones verbales y de presuntas delicadezas, *Un tranvía llamado deseo* tiene un indudable poder de impacto teatral. Hay -salvo en muy breves momentos, en todo caso incidentales (el innecesario asco existencialista de la experiencia conyugal de Blanche, a cuya línea dramática convenía mejor una desvencijada soltería, etc.)- una rigurosa economía de medios, un clima escénico que va enrareciéndose sabiamente, un exacto sentido del contrapunto, enriquecido con algunos elementos (como la hermosa canción *Paper moon*) que esta versión italiana desdeñó. Es verdad que Tennessee Williams carece de la mejor posibilidad de ese estilo lujoso y abigarrado que el personaje de Blanche, con su cadencia *old south*, requería. En cierto modo, las parrafadas poéticas de Blanche son de tanta baratijería como sus joyas. Pero una escritura diferenciada (largas tiradas para el devaneo de Blanche, cortos períodos para las abruptas sordideces de Stanley) instala en escena el contrapunto señalado, en el que débilmente interfieren los otros personajes.

La obra abona la madurez del autor; también denuncia la conocida ambición americana (O'Neill, Arthur Miller, Saroyan, etc.) de extraer lirismo y sueño de las peores miserias, esa vocación anti-realista adosada a la crudeza y a la grosería, esa invariable moraleja de que la vida es sucia y horrible si no se tiene capacidad poética para transfigurarla (así sea a los distintos planos de Blanche y Stella, en este caso). Sin un gran lenguaje dramático, consigue -no obstante- un clima teatral denso y consistente, que luego no sabe resolver: la locura final de Blanche es un escape, no para la protagonista sino para el autor; esa locura no se inscribe adecuadamente en el proceso de la pieza, aunque pueda ser la lógica conclusión de un personaje.

La versión italiana -con atenuantes que diremos después- malentendió la obra, la empobreció en sus intenciones, la podó; aunque el término parezca fuerte, está en el estilo de este libreto melodramático: la arruinó. En primer lugar, *la mise-en-scène* se atuvo a una errónea conformación del escenario: *Un tranvía llamado deseo* exige una escena en dos planos; la casa de los Kowalski en el primero (y no en el segundo, alejándose demasiado del público, como lo dispusieron los italianos) y, a través de una pared transparente, que hace visible el segundo plano cuando los efectos de iluminación trasladan la atención hacia él, la calle de Nueva

Orléans, con el paso del tranvía, con las escenas callejeras, que ilustran a menudo la acción, que procuran otra posibilidad al contrapunto esencial. Los italianos pusieron la calle por delante, sin tranvía posible. El escenario, de dimensiones mezquinas, comprimió todos los movimientos, fue casi literalmente tocado con la cabeza por los personajes (por el Stanley de Gassman, especialmente). La falta de un segundo plano para Nueva Orléans -la ciudad es asumida alternativamente por el tranvía, por una pendiente callejera, por la vieja florista- redujo todos esos efectos, perjudicó toda posible sensación efectista, hacia una primaria fantasía. El tren quedó reducido a una intermitente ferretería, y usurpó un título que en la obra así dada no le correspondía (a mayor gratuidad, se suprimió la frase de Blanche que establece el enlace). Otros elementos de decoración intencionada (la escalera de caracol hacia la casa de Eunice en los altos, por ejemplo) fueron también olvidados. Y, en el mismo sentido de esas reducciones, resultó muy mitigado el papel de la música en esta versión: Williams quiere que una polka acompañe las evocadas melancolías de Blanche y otra música, de cepa popular, marque los demás crescendos de la acción, en nítida distinción. En la representación italiana, ese efecto se perdió. Se desperdició, asimismo, el comentario de la acción que la canción *Luna de papel*, cantada por Blanche en el baño, procura impensadamente al relato de la verdad sobre la vida de Blanche, que Stanley hace a Stella.

Todas esas abreviaciones contaminaron la representación y la desvirtuaron. Pero lo más grave fue que el empeño naturalista que ellas trasuntaban, desfiguró a los mismos personajes. Williams compone escrupulosamente el papel de Blanche: desde el trago dipsomaniaco hasta una estremecida felicidad neurótica, todo está pensado para dar la sensación fantasmal de un personaje en disolución, en tránsito hacia la locura o hacia la nada. Las largas estancias en el baño, el moroso maquillaje, la aversión a la luz (el episodio de la linterna china fue también esquematizado hasta lo ininteligible), los vestidos, los peinadores largos y vaporosos, arras-trándose casi en la marcha de la mujer, todo está argüido para ese proceso de claudicación física, para esa emoliente simulación de esplendor, para ese ejercicio progresivo de la locura. Diana Torrieri ignoró todo eso en la composición material y en el acento de su personaje. Dio con facundia y salud física una Blanche distinta, que desvaría sólo conceptualmente -allí donde el texto lo marca con crudeza- pero que instala en escena una presencia sólida, poco propicia a lo inmaterial, a la ambición expresiva del sueño y la sinrazón.

Sin perjuicio de su corrección de medios dramáticos, Diana Torrieri comprometió en su equivocación -que hay que suponer dirigida por alguien- la suerte entera de esta versión dramática.

Vittorio Gassman, que carece de la espesura física necesaria para hacer a Stanley Kowalski, que es demasiado joven y demasiado ascético para un papel como ese, trucó la grosería del personaje, la pensó y la expelió con cierta crueldad intelectual, claramente visible en las demasías que le impuso. Brutal a ratos (hasta el salvajismo: escena del poker y la radio) el personaje tiene también otra ternura (escenas con Stella) que la que Gassman avaramente apuntó; y tiene un resentimiento más sutil hacia el falso boato de su cuñada, con la que su choque es más instintivo. La escasa felicidad de este excelente actor en la escena previa a la cópula de Stanley con Blanche, fue inequívoca en cuanto a su falta de convicción dramática para el papel. Ya diremos -a propósito de la obra de Aldo de Benedetti- hasta qué punto importa, en Gassman, la convicción intelectual que tenga del personaje que hace.

Elena Zareschi -a quien esta segunda etapa de la temporada italiana dio tan menguadas oportunidades- fue la mejor figura del reparto, aunque es cierto que su Stella era más fácil de salvar del compromiso, en esta desfiguración de *Un tranvía*, que Blanche o que Stanley.

Dicho todo esto, no puede dejar de apuntarse que las salvedades parten -tratándose de esta compañía tan buena- de un alto nivel de la exigencia. Con sus claros errores, con sus escamoteos, esta versión estuvo servida por verdaderos actores, y es obvio que sólo un elenco de mucha calidad podía mantener el interés incluso en medio de la desilusión que provocaban los errores fundamentales del impublicado director.

II. Gli ultimi cinque minuti

El sábado 15, la compañía estrenó esta comedia ligera de Aldo de Benedetti, dada a conocer en Roma (Teatro Eliseo, 23/1/951) por Pagnani Cervi.

Luego de un planteamiento feliz y ocurrente del primer acto, la comedia no tiene nada que decir ni que hacer: la única situación que interesa es la del joven y rico comendador que disputa a una

mujer de iniciativa y empuje, un apartamento disponible para alquilar, en el que ella quiere instalar una sastrería femenina y él su residencia de soltero. El almuerzo lleva al comendador a proponer sucesivamente a la mujer una convivencia como amantes y un matrimonio. Los actos segundo y tercero derivan hacia la entretela de la liviana comedia francesa: todo el esfuerzo de Carlo Reani por evitar que su mujer le sea infiel -empeño que lo lleva a discurrir viajes y argucias varios- mata o aplaza el amor que despuntaba en la joven, y la pareja se separa, en punto muerto, sin desbaratar la casa, en cuyo mantenimiento perdurará el suspenso de una posible reconciliación.

Es obvio que, no obstante su escritura fluida y su gracia ocasional, la obra no tiene interés. Después del primer acto, para no languidecer, acude a expedientes episódicos, como el risible maestro de música y su explicación del sistema dodecafónico. El final del segundo acto fue dado sin el efecto anotado en el libreto: en él, la visión que Reani tiene de la inminente infidelidad de su mujer, se objetiva en el panel de la pared del foro; y la conversación telefónica que impide el adulterio, se hace con las dos partes (marido e imagen de la mujer) visibles para el espectador. Suprimido este efecto -al parecer por la alarma del propio Benedetti ante la posible cursilería del mismo- la versión se empobreció.

Gassmann -en uno de los dos papeles principales- hizo un buen primer acto, pero luego impuso el dudoso señorío personal de su displicencia y de su aburrimiento, tirando texto, pasando rápidamente sobre la frase, diluyendo en un rápido borrador desganado las intenciones de la comedia. Aunque ésta no tuviera importancia, la actitud del actor -trasunto de su convicción sobre la poquedad del compromiso escénico- fue inadecuada. Y como fruto de un divismo consentido, fue incluso celebrada por el público, dispuesto a una previa admisión. Gassman es un actor muy bien dotado, pero esta actitud taciturna o lunática -por exiguo que sea el papel- no es de buen sentido profesional, no es seria.

Diana Torrieri puso de sobra la convicción que a Gassmann le faltaba, y hasta exageró, confundiendo desprejuicio con ordinariedad, la desenvoltura de su personaje en el primer acto, el mejor de la obra.

Con este sumario balance, queda en claro que el espectáculo no se justificó, en el programa de unas pocas noches.

III. *Adamo*

Adamo (Adán) es una larga equivocación teatral de Achard.

El drama de un personaje invisible -entre la atracción normal que ejerce sobre él una mujer y la influencia anormal y perversa de un amigo- está, en los actos segundo y tercero de la obra, pesquisado a través del teléfono. Por decreto teatral del autor, el personaje se mata sin haber previamente vivido para el auditorio. La disputa del teléfono, los afanes de la amante y la morbosa excentricidad del amigo, no llegan a crearlo, aunque lo evoquen de continuo. Otros dos personajes a medio trazar -padre e hijo, ocupantes de la casa de campo en que se refugia la mujer en su primer trance, errabundo y desmemoriado- entran en la acción del primer acto, y paladinamente se les excluye de la escena, por puerta lateral derecha, en los dos últimos. La vicisitud de la mujer está sobredicha y la del amigo, una vez insinuada, sólo abunda en la malignidad enigmática, en el satanismo intelectual. El todo es una comedia muy floja, que se sitúa muy por debajo de la mejor producción de Achard.

En este caso Gassmann compuso muy bien su personaje, el tipo equívoco y refinado, insincero y autoritario. Diana Torrieri lo acompañó correctamente, aunque con su tendencia a los medios más efusivos de la expresividad. Mario Feliciani y Raoul Grasilli, en los papeles menores del primer acto, cumplieron con holgura su compromiso.

IV. *Las reposiciones*

Sei personaggi, de Pirandello y *La vedova scaltra* de Goldoni, ya fueron comentadas en esta página.

La reposición sirvió al cronista para confirmar ambos comentarios, a los que se remite. En *Sei personaggi* se atenuó algo el efecto excedido, desbordado, de la escena animada por los actores, tras su versión por el Padre y la Hijastra. En compensación, aligerando la representación, se saltaron esta vez las indicaciones del final según Pirandello: ni se formó en las actitudes señaladas el cortejo de los personajes (el hijo inabordable, la madre extendiendo los brazos hacia él), ni la Hijastra, Diana Torrieri, cruzó la platea hacia el foyer, en su histérico arranque ante la muerte del muchacho.

La vedova scaltra, puesta en escena por Luigi Squarzina, revallidó su condición de mejor espectáculo de esta compañía italiana. Fue, otra vez, un lujoso despliegue de sabiduría escénica, que señala en Squarzina al mejor *metteur-en-scène* que nos haya visitado desde la temporada de Barrault.

En cuanto a *Oreste*, de Alfieri, repetido en la noche de la despedida con más ajuste que en la actuación anterior, fue una gran demostración del talento trágico de Vittorio Gassman y Elena Zareschi así como, en acepción menos sublime pero muy airosa, del de Mario Feliciani. Si *La vedova* es el mejor espectáculo, esta es la mejor ocasión para la aptitud de los actores. Sirven el torrentoso texto de Alfieri con una grandeza trágica que señala el mejor acento del elenco, acaso menos brillante (y sin duda menos convencido) en el terreno de lo cómico.

21 de setiembre de 1951

Voces de dentro, un esfuerzo desparejo

La Comedia Nacional estrenó el sábado último *Voces de dentro* (*Voci di dentro*), *tarantela en tres actos* de Edoardo De Filippo, en una versión española de Armando Discépolo -que también la dirigió- y César Tiempo.

Imbuida de esa inquietud de trascendencia que distingue al teatro italiano actual (y que comentamos a propósito de *Il giocatore* de Betti), *Voces de dentro* sitúa su acción en el Nápoles disoluto de post-guerra -el mismo, aunque bajo ángulo más doméstico, de *La pelle* de Malaparte -y mueve la acción de un grotesco típico; Alberto Saporito acusa a una familia vecina de un horrible asesinato que él ha soñado. En tanto va hundiéndose luego ante su sentido de culpabilidad, los acusados reaccionan imprevisiblemente, arrojándose mutuas sospechas por lo que no ha ocurrido. Una probable (y no muy rigurosa) metafísica de la angustia, un cuadro de desquicio moral en la organización de la familia, una sensación de disgusto, de socavamiento interior, de recelo, de inconsistencia, de desconfianza ante los valores esenciales, es lo que quiere patetizar esta vicisitud de *Voces de dentro*. Pero acaso todo eso importa menos a Edoardo De Filippo que la mera y gratuita originalidad conseguida por el basto efectismo (el viejo que se expresa por medio de cohetes), que la construcción egomaniaca de una pieza para darse en ella *el papel*. La nobleza de talento literario que hay que tener para no sucumbir a las atracciones falaces de escribirse su propio libreto, está en crudo déficit en *Voces de dentro*. Jovet, en sus *Reflexiones del Comediante*, abominaba del actor-autor, del espécimen Sacha Guitry, con poderes discrecionales de letra y escenario. Sólo una generosidad del genio como la de Molière, podía partir de un cálculo de la propia aptitud, sin subordinar a él

los efectos enteros de la pieza, desequilibrándola en el divismo, en la pequeña vanidad histriónica, en el narcisismo insignificante.

Pero si ese defecto de construcción es el más fecundo (el generador de mayor número de defectos secundarios), no es el único, en la obra de Edoardo De Filippo. Sin desconocer, que en una partitura tan entregada a las delicias del color local, toda traducción es empresa meramente porfiada, puede asegurarse que el autor está ganado para la causa de la mala literatura, para los favores de la ordinariez literaria. Su equívoca condición profesional de hombre de teatro, lo hace sospechoso a primera vista. Y él confirma esa sospecha con tiradas de gusto reprobable y absoluta gratuidad asertiva para la escena (decreto del autor impuesto a los personajes) como los monólogos a cargo de García Barca en esta versión, y el discurso sobre las generaciones y su desinteligencia, que Cimaruta hijo espeta al público, en irrupción insostenible, al penetrar a casa de Alberto Saporito.

Más significativo de la endeblez de la obra es la duda que el autor mantiene siempre sobre la nitidez de los efectos: desazonado por la incertidumbre, sobreabunda en ellos, aniquila toda posible concisión, toda feliz economía expresiva. Para que se entienda que María, la criada es soñadora, de Filippo tiene que empezar por hacerle decir que duerme mucho, tiene que seguir por el relato desgraciado de un sueño soso y tiene que recapitular esa condición fantástica en la acotación servicial de otro de los personajes.

Ejemplos de éstos hay muchos; todos denotan la poca perspicacia del presunto hombre de teatro, su medianía literaria, su modicidad de medios nobles. La *tarantela*, en la traducción, se rebaja de color local. Pero hay un color universal de mediocridad, de vulgaridad, que la acompaña fielmente en el cambio.

El prejuicio de estar construida para el lucimiento del actor-autor, descentra -como ya se ha dicho- la composición de la obra, la obliga a recargarse de relatos: en el segundo acto un buen sentido del oficio teatral obligaba a plantear el efecto de las mutuas sospechas en el cuadro de la familia Cimaruta. Lo teatral era instalar la acción a que esas sospechas llevaban entre los mismos personajes, sin hacer viajar a casa de Saporito los *raccontos* sucesivos, hechos ante el protagonista. El *metteur-en-scène* de este segundo acto es el

timbre de la sillería. Y la forma en que la obra se desbarata, una vez entrevistado el tema, es lamentable.

Junto a esta ineptitud de la forma teatral y a esta inanidad literaria; hay otro truco más sutil, en base al cual están hechos los mejores momentos del libreto: los personajes de esta *tranche de vie* -que es tal aunque se la dé en el relieve del grotesco- son invariablemente de un pintoresquismo excéntrico, alianza de la anécdota y el disparate; es el mismo enfático estilo de lo significativo que padecía, por ejemplo *The time of your life*, de Saroyan. La chatura naturalista -y localista- del lenguaje, disuena y se acusa como un producto de obstinada ordinariez, cuando todos los personajes tienen su sueño, su cuota de esquizofrenia y su trasmundo, en esta trama irrelevante.

II

Todo lo dicho apunta a la certeza de que traducir y montar *Voci di dentro* fue un esfuerzo inútil, otro manojito de cohetes en la historia de la Comedia.

Aclarado esto, debe reconocerse que la representación fue digna en los moderados valores de espectáculo que podía ofrecer, a cambio de la penuria prosódica de una versión que perseguía el equivalente destenido de los napolitanismos, y obligaba a los actores a hablar un lenguaje sui géneris, contaminado de falsedad y convicto de refacción.

La dirección de Discépolo se empeñó en esa quimera traslativa, y no pudo lograrla. Pero fue discreta y correcta, aunque toleró disparidades de estilo en los comediantes, tan notorias como la que separó a Alberto Cimaruta de su hermano Carlos, desvirtuando el efecto de que el segundo sea una réplica paródica y envilecida del primero, recorriendo su línea de grotesco desde el servilismo inicial hasta la trapacería final.

Los decorados de Vannarelli son buenos, especialmente el segundo, minucioso y con toques de conseguida inverosimilitud. La misma sensación de bastión poblado y desolado que dan las magnitudes de este segundo ambiente, conviene a la soledad progresiva, a la sumersión en la angustia y la repugnancia que definen al personaje de Alberto Saporito.

III

En el reparto de la comedia, hay un papel que aplasta a todos los otros: el que De Filippo escribió para sí, Alberto Candeano hizo de él uno de sus más auténticos triunfos de actor, en una composición que cuidó la distancia que media entre el grotesco y la *macchietta*. Su Alberto Saporito fue lo mejor de esta versión de *Voci di dentro*, la única justificación positiva de esta novedad. Alberto Saporito no es un personaje de condición memorable, pero el esfuerzo, con que Candeano lo compuso, figurará seguramente entre lo mejor de esta temporada.

Guarnero comenzó muy bien pero luego -ganado por una visible contrariedad, por un patente desgano- diluyó a su personaje, hasta hacerlo una parodia clandestina de Tartufo, una protesta de sus ambiciones de mejor letra. Como actor creemos que no debe dejarse ganar por sus opiniones; en todo otro concepto, comprendemos su hastío. Fue una culpa de la dirección que este personaje -repetimos- apareciera esquematizado en fugaces escorzos frente a la planta maciza y detallada del Alberto Saporito de Candeano.

Cuore acertó en un papel menor, Concepción Zorrilla naufragó en la intención de cooperar haciendo una criada insituable y errónea, en un trabajo que tuvo la inquietud de la composición escénica pero no la felicidad del acierto.

Estela Castro estuvo fuera de la posibilidad física y no se sobrepuso al desnivel que innecesariamente se le obligaba a salvar. Jones tuvo buena dicción pero amaneró, en gestos a su joven Cimaruta. Los demás sin especial mención se atuvieron a personajes que tenían una hechura de naturalismo y hablaban en traducción flagrante.

29 de setiembre de 1951

El soldado de chocolate, una obra de Shaw

A varias semanas de su llegada al cartel de la Comedia Nacional, y retirado ya hoy del mismo, el espectáculo de *El soldado de chocolate* (*Arms and the man*), de Shaw, sirve mejor al comentario rememorativo que a la crítica. Con la perspectiva de esas semanas y la renovación de programas de la Comedia, debe hoy señalarse la importancia estrictamente cultural (aunque el adjetivo sea inevitablemente enfático) del suceso. En su quinto año de actuación, la Comedia Nacional -por tanto tiempo tan malamente entretenida en esfuerzos de sentido irrescatable- se aproxima al punto de adultez, que, aun con déficit relativo, la autoriza a proponerse un texto shaviano.

El soldado de chocolate no es la más importante de las *plays pleasant* de Shaw. Pero, escrita en 1894 con el subtítulo de *una comedia antirromántica*, tiene una vigencia y una lozanía que el tiempo no ha desmerecido. Equivocan su juicio quienes anuncian que el tema de *Arms and the man* es la simple convención heroica y retórica de la guerra, que el escritor satiriza en inmejorable estilo -con inventiva interna del asunto, con una situación ante el tópico y ante el público que expresan el sentido de revolución mental del teatro de Shaw- si añaden luego que el tema está superado, y que la falsa idolatría que el comediógrafo destruye hoy ya no existe.

El autor escribió, en su prólogo de las *Comedias agradables* (1898):

El idealismo, que no es más que un nombre halagador para el romanticismo en política y en moral, me resulta tan detestable como el romanticismo en la ética y en la religión. A despecho de una o dos revoluciones liberales ya no me satisfacen la moral y la buena conducta ficticias, que bañan de gloria ficticia el robo, el hambre, la enfermedad, el crimen, la bebida, la guerra, la crueldad, la avaricia y todos los demás lugares comunes de la civilización que empujan a los hombres al teatro, a fingir tontamente que esas cosas son en realidad el progreso, la ciencia, la moral, la religión, el patriotismo, la supremacía imperial, la grandeza nacional y todos los demás rótulos que les adjudican los periódicos.

Nadie creerá que esta impostura ha pasado de moda; ni que, por tanto, *Armas y el Hombre* machaque sobre una materia muerta.

La obra está, además, sabiamente hecha, escrita con ese glorioso fulgor mental que es la marca shaviana. Una pieza tan civilizada y madura, tan justa y rica de intenciones, tan acerada de diálogo, requería un esfuerzo adulto para aparecer en su valor cabal. El esfuerzo de la Comedia Nacional -inspirado por la devoción limpia y estudiosa de Orestes Caviglia- no siempre pudo hacer honor a tales excelencias. Se concedieron ventajas de punto de partida que eran irrecuperables, en la simple atribución de las partes. Ni Petkoff, ni Catalina, ni Nicola estuvieron servidos, como papeles, por actores que pudieran estar a la altura del compromiso. No sabemos si alguna necesidad de índole burocrática, sobre rotación del elenco -o simplemente las penurias de equipo de la Comedia Nacional- impusieron estas flaquezas previas. Con ellas, fue sensiblemente empañado el necesario brillo de la representación, rebajada y hollada la noble dificultad que propone a los actores el tono de la pieza, su comicidad sin grotesco, su agudeza satírica. Ese mismo desajuste parcial de estilo en la interpretación de los comediantes, se ufanó y desplegó en los errores de la escenografía. El ambiente escénico del segundo acto -jardín en casa de Petkoff- con el muro del corcel pintado y los grandes girasoles, llegaba fugitivo de alguna obra de García Lorca a esta comedia antirromántica de Shaw.

Caviglia hizo cumplir escrupulosamente las observaciones escénicas del texto para los actores, compuso en tal sentido un espectáculo fiel.

Alberto Candeau -especialmente en el tercer acto- dio a su Bluntschli el más adecuado acento shaviano (comicidad apenas sarcástica, despejada vivacidad mental, inteligencia y ternura igualmente púdicas y en alerta).

Enrique Guarnero dio casi siempre el Saranoff que exige Shaw, *con su estéril credulidad en el valor absoluto de sus conceptos y en la indignidad de un mundo que los desconoce, con el aire entre trágico e irónico, la misteriosa melancolía, la sugestión de una historia extraña y terrible que no dejó otra cosa que remordimientos imperecederos, de una historia con la que ya Childe Harold fascinaba a las abuelas de sus contemporáneos ingleses*. Se atuvo al compendio de temeridad física, espíritu ardiente, imaginación exaltada e inteligencia poco distinguida que es, para el autor, el victorioso comandante búlgaro (rusticano y operático).

Los mismos gestos gimnásticos, choques de tacos y rápidos cruces de brazos con que el público se desconcertó parcialmente, por el estilo crudo de cuasi caricatura en que situaban al personaje, están indicados en *Armas y el Hombre*. Laurence Olivier hizo del mismo Saranoff, en la versión del Old Vic, esa desenfadada alianza de comedia y farsa.

Concepción Zorrilla no estuvo invariablemente bien, y por momentos reapareció su antiguo tono, convocado tal vez por el equívoco de que él convenía al personaje de Raína. Tuvo, sin embargo, un innegable acierto de comediante en el *completo cambio de modales, de lo heroico a lo puerilmente familiar*, que pide el tercer acto de la pieza, cuando Raína descubre su juego ante Bluntschli, segura de su fundamental afinidad con el suizo. Estuvo, además, muy favorablemente vestida, y cursó de corrido las intenciones del texto y las maneras de su personaje.

Una sensación de desentendimiento, que desamparó a las frases por enfatizarlas fuera del sitio de su intención más significativa, perjudicó, en cambio, al personaje de Louca, a cargo de Estela Castro. Actriz reciente y bien dispuesta, su relativa desorientación en el papel no debe ser exagerada. De todos modos, no lo hacía ingresar en el rubro del patético desencuentro de dones que depa-
ró el sainete a Petkoff y el mordido acento de la persuasión radial para Catalina.

Con las salvedades apuntadas, el espectáculo tuvo una decorosa figuración en la presente época de la Comedia Nacional. Y por el acierto de elección del texto, su sitio en una memoria anual queda gallardamente defendido.

16 de noviembre de 1951

Un estreno nacional

Como complemento de un espectáculo de años anteriores (*En familia*, de Sánchez) el elenco de la Comedia Nacional estrenó el viernes 9 *El cono de luz*, obra del autor nacional Héctor Plaza Noblía.

Esta pieza, que subió a escena bajo la dirección de Acevedo Solano, obtuvo (como bajo la dirección Antonio Larreta) la unanimidad de votos en la selección efectuada años atrás por la comisión de lectura de la Comedia Nacional. En esa comisión están, pues, las culpas iniciales del penoso espectáculo.

Obra exaltada y verbosa de juventud, *El cono de luz* vuelca una ambición y una ineptitud teatrales que la sitúan en la adolescencia. La artificiosa falsedad abarca la hechura entera de los personajes, las imposibles frases que (más que el asedio de muerte) los afligen, el absurdo cerco de un reflector fijo en una increíble encrucijada campesina flanqueada de altos muros monacales, la vicisitud inventada para la relación de esos seres a quienes el azar de una empinada fraseología baraja y revuelve. Todo es erróneo en *El cono de luz*; todo se disuelve en la demasía recitativa del discurso, en el crespo henchimiento verbal. No hay exposición teatral válida; no hay verdad primaria; no hay congruencia ni consistencia de situación, no hay poesía o literatura aceptables que la trasciendan sin mentira.

Desposeída de apoyos ciertos de una teatralidad legítima, la mera facundia verbal no sirve a *El cono de luz*. La afecta, por el contrario, con los extremos caudalosos del mal gusto, con la desafinada sensación de insuflar tragedia en las palabras, nombrándola

sin que asista. *El cono de luz* es un borrador primerizo, de los que no deben deteriorarse a la luz pública. La culpa de este resultado fragoroso, más que del autor, es de la comisión unánime, que debe haber confundido una erizada mecanografía de signos de admiración con el clima dramático.

Hemos comentado -en su momento- los últimos trabajos de Acevedo Solano, como director de teatro independiente. Su primer premio en el certamen de años anteriores, le brindaba una oportunidad en la Comedia. Creemos que debió esperarla lo suficiente para que no fuera *El cono de luz*. Con una obra tan efusivamente enfática, era previsible que Preve apelaría a su recitativo mayor, y no era previsible -pero fue cierto- que algún otro actor (Carlos Muñoz, especialmente) trucaría en el inaceptable visaje de terror al personaje paladinamente intransitable que el texto le deparara. Los mismos movimientos de los actores, en su estrecho asedio, y en el más imponderable cerco que les tendían sus encontrados y vehementes monólogos, eran limitados, y el director estaba compelido a *darle más entimiento* a lo que se le enredaba de palabras y fusiles. La escenografía fue prácticamente inverosímil y los efectos de utilería estuvieron muy descolocados.

Por encima de esos defectos -y del incontrolado fluir de algunos actores- el mal, para la ejecutoria del director, estaba en el servicio mismo del libreto. Quemaba su oportunidad antes de haberla asido con nobles expectativas de lucimiento.

16 de noviembre de 1951

Orfeo en la Comedia Nacional

I.- Situación de la obra

Orfeo es, en la producción teatral de Carlos Denis Molina, posterior a *El regreso de Ulises* y anterior a *Convidados de lluvia*, *Morir, tal vez soñar* y *Afuera espera el alba*, piezas todavía inéditas.

El regreso obtuvo el segundo premio (tras declararse desierto el primero) en el certamen oficial de teatro de 1942. Seis años después, en una versión muy distante de la primera, la estrenó el conjunto *La Isla*, en el Estudio Auditorio (20/XI/948). Por esos mismos días, *Orfeo* obtenía dos votos para primer premio en el concurso de 1948, en el que triunfaba *Evasión* (luego *Una mujer se asoma a la ventana*, de Podestá-Luisi) y no era postulada para los premios restantes. En aquella versión -como en ésta que estrenó la Comedia Nacional- era, no obstante la posposición, la mejor de las veintiocho obras sometidas al jurado.

De 1948 a fines de 1949, Denis Molina rehace *Orfeo*, la nueva versión -más caudalosa, distinta, de inventiva y de final- se publica en la revista *Número* (ejemplares 3/4/5) y obtiene cuatro votos sobre cinco en la Comisión de Lectura de los Teatros Municipales.

Este es el *Orfeo* que estrena la Comedia Nacional, bajo la dirección de Margarita Xirgú, el viernes 16 de noviembre último.

II.- Un antecedente y un juicio

El regreso de Ulises es un imprescindible punto de referencia para situar a *Orfeo* en la producción de Denis Molina. Como *Orfeo*,

El regreso tiene (bien que con deliberadas variantes de nominación y personajes) un tema de entronque griego; como él, se propone un universo poético; como él, alcanza una altura inicial (primer acto) y languidece; como él, ha sido reelaborado, reinventado, en definitiva, enrarecido.

En *Marcha* (Nº 456, 26/XI/948), Rodríguez Monegal comenta *El regreso de Ulises* bajo el título genéricamente apto de *El teatro poético de Denis Molina*. Señala la concepción esencialmente poética del tema, añadiendo que el autor *ha conseguido una clara trama para manifestar ese conflicto* y preguntándose seguidamente: *Pero, ¿ha logrado una obra total? ¿Ha coronado su propósito?*. Apunta luego cierto *desequilibrio en la marcha de la acción que no conserva siempre su exacto ritmo* y remarca la *drástica concisión con que 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*. Finalmente denuncia la *propia floración poética del lenguaje que muchas veces ataca en su raíz, la misma concepción teatral de la pieza*.

El autor de esta nota (CMM) se ocupa de *El regreso de Ulises* en el Calendario de Teatro, de la revista *Escritura* (Nº 6, enero de 1949) y comienza por decir que en *El regreso*, *la fuerza invasora de la imaginación, el fuero poético prevalecen*; que en esta obra el tema es, en sí mismo, un tropo; que el autor se mantiene más fiel al mito en total que al dibujo de uno u otro de los participantes. Y añade: *En El regreso de Ulises se sobreponen, en desequilibrio, dos estructuras: la dramática, esquematizada hasta el ascetismo, renunciadora de todo pormenor, atendida al solo discurrir del asunto en su médula, sin variantes, ni invenciones laterales, y la poética, mucho más generosa y afanada, mucho más rica*. Puntaliza que el autor en vez de acendrar la inventiva teatral de que el asunto pudiera ser sustento, la substituyó por otros dones, por aquellos de que es capaz el pesquisidor de hallazgos, el poeta que hay en él. Con lo cual sucede que el poeta socorre demasiado al desnudo y mondo asunto, llevándolo y trayéndolo en el juego literario de las réplicas, de los enlazados monólogos, de las distensiones poemáticas. Denis atiende por largos ratos a ese ensimismado discurrir poético, por encima y más allá de la enjuta y exigua armazón dramática de su obra. A determinada altura del espectáculo, parece forzoso que el espectador asuma uno de los términos de esta

alternativa; o que se distraiga de lo que ya cree saber y entrever hasta sus extremos (aflojando su atención, abandonándose) o que ejerza una susceptible vigilancia crítica sobre la forma en que el asunto sigue diciéndose, en su ardorosa sobreescritura. En tal sentido, el pecado del autor no es tanto el de haber incurrido en las inconsecuencias estilísticas que se le señalan, como el de haber negligido la enjundia dramática.

Añade que es sintomático de esa disposición el hecho de que los hitos fundamentales en que pudiera haberse apoyado la acción ocurrieran fuera de escena, y se dieran como situaciones de arranque, como puntos de partida, como catapultas del sentido dramático (en esa forma, un tanto desasido) de los personajes y del discurso... Las pequeñas concesiones a un sentido exterior de la acción corren de la sustancia literaria al dominio del hecho teatral, en una curiosa suerte de dependencia, de alteración de órdenes, que las hace convertirse en hipérboles e ilustraciones de la palabra misma... Todo se reduce a la misma comprobación recurrente, a la misma transgresión definidora: la primacía ostensible y holgada del escritor sobre su obra escénica. La privanza del autor, sobrepujando con el interés de su experiencia, de su compromiso meramente literario, el interés escueto de la obra como estructura o exposición dramática, esa es la salvedad mayor -la lujosa salvedad, si se quiere- de este espectáculo. Finaliza vaticinando que cuando la vigilancia sobrepuesta del poeta, del creador literario, sea suplida por la certeza para manejarse dentro del mismo engagement teatral, sin rehusar o recelar sus extremos, Denis Molina habrá alcanzado su madurez de dramaturgo.

III.- Orfeo

No hemos transcripto lo que antecede por ningún falso pujo de profecía ni de coartada. Simplemente, las transcripciones aludían a defectos y a características que siguen presentes en *Orfeo*; tampoco en *Orfeo* Denis alcanza su madurez de dramaturgo. Agota -en dispersión verbal- toda esta fase de su producción escénica; más caudalosa que su predecesora, la obra estrenada en 1951 ofrece una óptica aún más clara de aquellas aberraciones.

El mito griego se ha recorrido a lo largo, de extremo a extremo; el lenguaje ha tenido una fluencia más abundante, más suntuosamente ornamental, hasta el pecado de la exornación digresiva. El

centro, el nudo de conflicto a partir del cual pueda ser lícito que se recame el asunto, se ha desdibujado en *Orfeo*. En *El regreso* la idea central era clara y nítida, cabía en una frase: el hombre que vuelve al cabo de los años y es avasallado por la imagen, demasiado rica que ha detallado su ausencia, se siente incapaz de emularla y se inscribe en ella, para volver a ser con su muerte. En *Orfeo* hay un tema central impreciso, fluctuante y equívoco (acaso deliberadamente ambiguo).

Aparece recién en el segundo acto, se enmascara y despista en los discursos, se desenlaza al principio del tercer acto y sobrevive en el cuarto con un radiante pero gratuito epílogo, acerca de la aptitud del amor para afrontar el dictado de los dioses. El primer acto -teatralmente el más seguro, directo y terso- preludia apenas ese tema, sin enunciarlo; los restantes lo escamotean en la poesía, en la vaguedad licenciosa de la imagen, en el inconstante comentario de hechos poéticos presuntamente significativos, donde se deprime la estricta coherencia teatral del asunto. La materia de *Orfeo* es excesivamente *floa*, la superposición de enfoques poéticos flanquea y acosa el centro (fotográficamente *movido*) de ese tema, sin definirlo ni asumirlo. De ahí que se pueda señalar una veleidosa sucesión de posiciones conflictuales en la obra (*Orfeo* contra el Rey en el primer acto, *Orfeo* contra Eurídice en el segundo, los dos contra el dictado de los dioses en los actos restantes); de ahí la abrumadora desproporción entre el clímax invocado por las palabras, ante la extrañeza del espectador y el clímax realmente posible en escena (larga y vacía expectativa del cuarto acto, para la revelación del nombre de Aglaónice, por ejemplo).

El espectador fatiga su atención entre palabras, líneas de escritura, metáforas y vocativos, pero no puede dar con el corazón del tema y finalmente se limita a escuchar, sin poner condiciones activas de su interés o de su simpatía, víctima inerme del ensañamiento poético.

Orfeo provoca la angustiosa opresión de un laberinto sin centro, cuyos caminos ciegos están hechos de palabras y palabras. ¿Vale y asiste a la obra la simple felicidad literaria, la desluce este prosaísmo o la levanta aquel hallazgo? Creemos que no. Un puro orbe literario (acaso *Orfeo* carece de unidad formal para serlo) no tiene ganados sus derechos a la escena, si de algún modo no supone la exposición teatral, si de algún modo no se halla condicionado

por ésta. En *Orfeo* el humor de la metáfora (que no quiere decir el sentido del humor) es soberano, y su decreto es virtualmente inapelable, no porque haya que aceptarlo sino porque no hay ningún asunto cierto que pueda dictarle leyes que se le sobrepongan, ninguna necesidad de composición escénica que esté reclamando su espacio.

Dicho esto, no puede negarse a la obra su decoro formal, su entonación noble, que la elevan por encima de la triste rutina de premios, autores y certámenes nacionales. No debe descreerse de las posibilidades del autor ya entrevistado (*El regreso, Orfeo*) y puniblemente entretenido en desgobernar y desplazar sus asuntos. Aun en abierta discrepancia con sus resultados taxativamente escénicos de hoy, tiene que atribuírsele una sostenida calidad de elocución, una dignidad y una generosidad de dotes literarios que nuestra escena nacional muy raramente recibe.

Si de esas disposiciones el autor -dejando el hollado camino de la reinención mítica, la falsa moda cultural que él supone- se eleva a la concepción teatral de un asunto y lo alienta con las fuerzas de su imaginación creadora, el resultado estará por encima de la penosa mediocridad que en cinco años de estrenos de la Comedia Nacional han revalidado nuestros dramaturgos. A pesar de sus errores, no obstante sus largos desencuentros con el teatro, *Orfeo* tiene valores que se resisten desde ahora triunfalmente a pactar con esa mediocridad.

IV.- La representación

Margarita Xirgú dirigió *Orfeo* procurándole un sentido de suntuosidad material, una vestidura externa de gran espectáculo, y también una *allure* trágica, pausada y enfática, que acentuaba los defectos del libreto. No pretendemos que *Orfeo* tenga permanentes condiciones de juego poético, de *divertissement* ni su lado burlesco es muy visible ni el sentido del humor existe ciertamente, como no lo ponga la actitud del espectador (o más verosímelmente, la del lector). Pero el camino de la tragedia griega o de la gran pieza raciniana, alzando el tono de las imprecaciones para insuflar drama e histeria a lo ocurrido fuera de escena y contado en ella, quitaba al libro su posible restante levedad, sepultaba en medio del henchido discurso toda eventual fortuna de la gracia.

Cuando algún personaje tuvo una posibilidad de interpretación burlesca (el Rey en el primer acto, Hermes en el tercero), la versión de Margarita Xirgú lo atiesó en la infatuación o en la solemnidad. Abrumó así, de una imposible monumentalidad al espectáculo, lo estiró y sofisticó en danzas innecesarias, lo malogró por el regateo de la poca acción escénica (la vieja que se transforma en doncella debe operar su milagro sin correr hacia bastidores y volver). La escenografía contribuyó a esa índole de pomposo equívoco, que hizo de *Orfeo* un segundo *Calígula* por Serrador.

En cuanto a la interpretación, el libreto ofrece dos papeles prevalentes. En el de Eurídice, que tiene engorrosas dificultades -por la extensión y artificiosidad de algunos parlamentos, por la desairada ineptitud teatral del último monólogo- Concepción Zorrilla tuvo un desempeño feliz. Fue excelente su plástica del personaje, y dijo el texto con toda la felicidad que le permite, para tanta largueza, una voz reducida y sin tonalidades bastantes. Horacio Preve, en cambio, abusó del engolamiento de la suya para Orfeo, al que sirvió con una eficacia física meramente decorativa.

De los restantes papeles, sólo el del Rey tiene alguna significación.

Con la salvedad ya apuntada (de que la dirección lo entendió según una invariable línea de personaje dramático), debe reconocerse que Alberto Candéau le prestó su acostumbrada autoridad escénica.

23 de noviembre de 1951

Ociosa memoria teatral

Convicta de su relativa inutilidad, esta nota del año teatral no puede ser muy larga. El único hecho cierto por el que 1951 figurará, con el tiempo, en las memorias del Teatro, es bien lamentable: la muerte de Jouvet, ocurrida a mediados de agosto, en su escritorio del Théâtre de L'Athénée. No es, por lo demás, sobre la proyección internacional sino sobre el material corriente de la crónica -el hecho teatral referido de algún modo a nuestro medio- donde habrá que situar este despojado balance.

I

La Comedia Nacional cumplió otro año hacia su madurez, sin un programa arrebatador ni un solo espectáculo grande, pero con un nivel dominante de discreción profesional. Para empezar, esta vez la tumba sin sosiego nos expidió a *La rondalla*, roma antiqualla del Dr. Pérez Petit. Obra menor y deslustrada -erudita simulación del color local- no cumplía otro prurito que el de la restauración fantasmal de nuestro pasado. Los otros espectáculos de hechura nacional se cumplieron con *Intermitencias*, de María de Montserrat, premio del certamen teatral de 1950, *El cono de luz*, de Plaza Noblía (voto unánime de la Comisión de Lectura de Teatros Municipales) y *Orfeo*, de Denis Molina (cuatro votos de la misma comisión). *Intermitencias*, aparente *tranche de vie* en una casa de apartamentos montevideana, pasa del coloquialismo sainetesco a la más cursi ambición literaria; es uno más en la injustificable lista de los premios oficiales. *El cono de luz*, obra en un acto está escrita con una irrefrenable exaltación retórica de juventud, con cientos de palabras y decenas de inflamadas metáforas, para men-

tir un tema de guerrilleros, insituable por desfiguración, por imitaciones, por torpezas.

En ese panorama descabezado, en ese yermo arrasado, *Orfeo*, de Denis Molina -presentado como gran espectáculo, dicho con errónea lentitud- significó por lo menos un intento considerable, que arriesgaba noblemente el exceso, la equivocación; no adelanta, creemos, el mejor camino que posteriormente se insinúa en la obra de Denis. Sucumbe al peso de su carga literaria, desconsideradamente anti-teatral, irreductiblemente, dispersiva. Pero insiste en las posibilidades de un autor, bien que sin avanzar en ellas (con respecto a *El regreso de Ulises*).

Junto a estos títulos nacionales, la Comedia ofreció cuatro extranjeros: Orestes Caviglia montó *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, y logró un decoroso espectáculo, a semejanza del que, con Pedro Quartucci/Eva Franco/Milagros de la Vega/Carlos Perelli, ofreciera años atrás en el 18 de Julio. Margarita Xirgú estrenó, con mucha gente en escena y una aceptable presentación, *La loca de Chaillot*, testimonio póstumo de un Giraudoux precozmente senil, que saquea los restos de su prestigioso humor, disolviéndolos en una gárrula charlatanería ficticiamente ingeniosa, para escribir una larga e informe comedia en dos partes. Armando Discépolo fracasó en su afán de lograr las equivalencias idiomáticas del pintoresquismo napolitano para el grotesco de Edoardo De Filippo *Voces de dentro*, con dos escenarios de Vanarelli. La obra -desequilibrada en su estructura por el pecado original de divismo en que fue concebida- no podía sino dejar adivinar, en esta versión española en que sobrenadaba la itálica, el color local del original. Fuera de su fidelidad costumbrista, de su tema entrevisto y mal resuelto y de la ocasión narcisista que daba al autor-actor (en papel muy aprovechado por Candeau, con su excelente Alberto Saporito), la empresa no tuvo otra justificación que el gusto personal del *metteur-en-scène*.

Mucho más razón tuvo Caviglia para probar, con un título aparentemente menor -*El soldado de chocolate*- la lozanía, el desenfado brillante, el legítimo humor, la redomada originalidad y la auténtica sabiduría teatral del Shaw de fin de siglo. Concedió ventajas irrescatables en el reparto de la comedia (extraviando en manos inhábiles los papeles de Petkoff, Catalina y Nikola), toleró usurpaciones de estilo en la escenografía, pero hizo observar las

intenciones de cada frase, en una versión despejada y ágil, de ritmo justo. El mejor director, por sus dos espectáculos, fue Orestes Caviglia. Los mejores actores Alberto Candeau (*Voces de dentro, El soldado de chocolate*), Enrique Guarnero (*La Rondalla, El soldado de chocolate*) y Concepción Zorrilla (*La loca de Chaillot, Intermitencias, El soldado de chocolate, Orfeo*).

II

La única temporada de teatro europeo estuvo a cargo de la compañía italiana de Torrieri-Gassman-Zareschi (si se exceptúan las variedades francesas de Grenier-Hussenot).

Por razones teatrales y también extra-teatrales -que en un reciente reportaje Gassman ha resumido dando una impresión punzante, aunque seguramente parcial e injusta, de la aidez e ingenuidad del joven aficionado uruguayo- esta temporada, cumplida en dos partes, concitó un fervor y provocó una indiscriminada aceptación que estuvieron muy fuera de lo usual. La compañía italiana acertó plenamente en algunas *mises-en-scène* (*La vedova scaltra*, de Goldoni, *Lulú* de Bertolazzi, *Il giocatore* de Betti, debidas las dos primeras a Luigi Squarzina, la última a Gassman) y en una intensa demostración del talento de sus primeras figuras en la tragedia clásica (*Oreste* de Alfieri, con grandes labores de Gassman, Zareschi y Feliciani).

Hizo indebidas concesiones a la mediocre comedia francesa (*Tre rosso dispari* de Amiel, *Adamo* de Achard) e italiana (*Gli ultimi cinque minuti* de Aldo de Benedetti). Sacrificó un tanto los esplendores teatrales de *Sei personaggi* de Pirandello, por desacomodar sus posibilidades de reparto, y se movió holgadamente en el drama italiano contemporáneo (*L'abisso* de Giovanninetti, *Il giocatore* de Betti). Su novedad más esperada (*Un tram che si chiama Desiderio*, versión italiana del drama sureño de Tennessee Williams) fue un relativo fracaso, por traslación indebida al estilo nacional italiano de los personajes raídos y suntuosos, totalmente *old south*, de Williams.

Al público le interesó sobre todo Vittorio Gassman, virtuoso en *Oreste*, deportivo en *Tre rosso*, eminente en el último parlamento de Betti, lánguido en *Gli ultimi cinque minuti*, equivocado y arguido en el Stanley Kowalsky de *Un tranvía*, pintoresco en *La*

vedova, desleído en *Lulú*, erróneamente divo en Pirandello. Su personalidad -ascética, con una capciosa propaganda de serafinismo y un dejo taciturno de celebridad a disgusto- importó acaso tanto como su indudable -desparejo, caprichoso- talento de actor. Mayor adultez, mejor convalidación, estrictamente teatral tuvo la presencia de *Elena Zareschi*, dominante con su notable *Electra* en *Oreste*, brillante en el antiguo estilo melodramático de *Lulú* y escamoteada en repartos donde se pudo añorarla (*Sei personaggi*, por ej.). *Mario Feliciani* hizo un muy buen *Agisto*, y *Diana Torrieri* se mantuvo por debajo de su primera actuación en Montevideo (con *Tófano*, Teatro 18), aunque este extremo tenga una probada razón personal en la salud de la actriz. La temporada italiana -balanceando sus virtudes y sus limitaciones- fue excelente. Una minoría apasionada -irrestrictamente entregada- vociferó esas excelencias; el grueso del público las descubrió a destiempo, y sólo se asomó en multitud a un memorable *Oreste* de fin de actuación.

III

Las dificultades conocidas para el tráfico a través del Plata, tuvieron el compensatorio efecto de dosificar el mal teatro argentino que vio Montevideo en 1951. Ya en enero -infligida al calor-Casona deparó al público del Solís la reedición hispano-porteña de su dudoso (y auto-plagiado) ingenio, con *Los árboles mueren de pie*.

Paulina Singerman, a fines del mismo verano (debut del 29 de marzo en el Artigas) empezó con *Insausti* y *Malfatti* y siguió con *Suárez de Deza*. *Pedro López Lagar* (con *Berta Ortigosa*, *Mejuto*, *Ch. Soriano*) volvió al Solís y estrenó *Lucha hasta el alba*, de *Betti*, que simulaba ambiciosamente no ser un guiñol de siempre sino un drama de post-guerra italiana; luego nos agenció inútilmente *Cervantes en el Neuquén*, de *Regás y Albornoz*, reinvención argentina sobre un tema de *George Moore*; y, en espectáculo medianamente justificado, repuso *Liliom*, de *Molnar*. No podemos seguir a *Busto* en el 18 de Julio, ni a otros ocupantes precarios de salas teatrales; no olvidamos en cambio -pese a su insignificancia- a una temporada dirigida por *Cunil Cabanillas* (con *Airaldi*, *Aída Luz* y *Bello*), que estrenó la muy mediocre pieza de *Paul André Antoine* *La dulce enemiga*.

IV

En el correr de marzo, Casa del Teatro concedió premios a la actividad profesional de carácter nacional desarrollada en nues-

tros teatros en 1950, y dictaminó que el mejor actor era Alberto Candeau (*La patria en armas*), la mejor actriz Maruja Santullo (*La sonrisa*), el mejor autor J. L. Bengoa (*La patria en armas*), los mejores escenógrafos Martínez Serra y Echave (*Romeo y Julieta*).

En el correr de diciembre, el jurado oficial del Ministerio de Instrucción Pública laureó la producción teatral correspondiente al año, en esta forma: primer premio a Ernesto Pinto, por *La última puerta*; segundo premio a Ramón I. Álvarez por *El gran poder*, y tercer premio a Hugo E. Pedemonte por *Las máscaras*.

21 de diciembre de 1951

The first of these is the fact that the
author of the book is a man of letters
and a man of letters is a man who
is not content with the ordinary
run of things.

It is a book of letters, and it is a
book of letters in the sense that it
is a book of letters to the reader.
It is a book of letters to the reader
in the sense that it is a book of
letters to the reader.

It is a book of letters to the reader
in the sense that it is a book of
letters to the reader. It is a book
of letters to the reader in the sense
that it is a book of letters to the
reader.

III

The second of these is the fact that
the author of the book is a man of
letters and a man of letters is a
man who is not content with the
ordinary run of things.

It is a book of letters, and it is a
book of letters in the sense that it
is a book of letters to the reader.
It is a book of letters to the reader
in the sense that it is a book of
letters to the reader. It is a book
of letters to the reader in the sense
that it is a book of letters to the
reader. It is a book of letters to
the reader in the sense that it is a
book of letters to the reader.

IV

The third of these is the fact that
the author of the book is a man of
letters and a man of letters is a
man who is not content with the
ordinary run of things.

Santos Vega en la Comedia Nacional

La Comedia Nacional innovó este año, con relación al precedente de sus cinco comienzos de temporada. Abandonó la preferencia recordatoria, la antología del homenaje póstumo. Y estrenó *Santos Vega*, obra en tres actos de Fernán Silva Valdés.

Silva Valdés no es un joven. Tampoco es o ha sido un hombre de teatro, y proclamó esa condición extranjera en la noche del estreno. Los reparos críticos a su obra no tienen, así, ningún posible sentido constructivo. Acosan tal vez a una experiencia única, irreversible.

Coexisten, en *Santos Vega*, el tema y su estudioso; infelizmente, no convive con ellos el dramaturgo.

El tema tiene innegables virtualidades, y la intención ha sido la de realizarlo en actitud respetuosa, sin alardes chabacanos. El resultado se resiente por las infrangibles limitaciones: concedor de su asunto, concedor del hombre de campo, Silva Valdés ignora en absoluto los rigores de la composición dramática, no presiente la necesidad de ninguna estructura teatral. Tampoco lo socorre la gracia, el golpe imprevisto de ingenio o de humor. Alzándose sobre esas penurias, el resultado tiene que ser desairado y pobre, fatigoso e informe. Las abundancias del discurso no lo definen; simplemente, abruman de acotaciones significativas un diálogo que accede a los personajes, que los folkloriza sin animarlos.

La ingenuidad de la disposición creadora sufre, en este caso, la cruda exposición de la escena, su escarmiento de candideces. La intención de instalar una ambigüedad de mito y suceso real, ante

los ojos del espectador, se diluye en los efectos trocados (comicidad por drama, resignación por simpatía), porque no hay ni una forma ni un lenguaje ni una visión teatrales para el asunto. Nadie cree ya que el teatro reniegue de su literatura; pero tiene que ser la suya, no la de injertos tardíos.

Teatralmente, *Santos Vega* no existe más que como la junción de seis cuadros que emprenden el tema y no lo realizan; alguno de ellos tiene sentido externo del colorido. Ninguno tiene valedera planta escénica, ninguno ayuda a una fluencia teatral del asunto.

Si algún respeto merece la obra, es el que lleva a considerar las causas irremediabiles de su fracaso. Hay otros intentos, que la misma Comedia ha propiciado, que ni siquiera han tenido esa entonación noble. Pero es claro que ella, por sí sola, no vale. Ya se ha dicho que el camino del teatro también está empedrado de buenas intenciones.

La obra fue bien puesta en escena, con buenas escenografías de Benavente; y fue bien dirigida por Caviglia. Los actores la sirvieron decorosamente, en la imposibilidad previa de interesar al público en ella. Dentro de lo que el libreto permite, Candeau, Cuore y Maruja Santullo pueden ser mencionados individualmente.

25 de abril de 1952

El *Tartufo* de la Comedia Nacional

Casi tricentenaria, *Tartufo* (1670) no es una pieza que dependa hoy del azar de ser descubierta en Montevideo y soflamada en los elogios de una crónica periodística.

Hay que recordar, en cambio, hasta qué punto es magistralmente teatral, hasta qué punto es una obra de efecto seguro sobre el público, para ponderar el acierto de su elección en el repertorio de la Comedia. Ese acierto considera también una ajustada disposición actual del elenco de esa compañía a las necesidades del reparto de la pieza. Y no desmerece por las consiguientes rebajas que importan una traducción de Molière y una absoluta falta de tradición en el ambiente para montar esta comedia, con tanta historia escénica en su país, desde su prohibición inicial hasta su más reciente y discutida versión por Louis Jouvet.

Hay toda una escuela del comediante para hacer *Tartufo*, para desentrañar sus intenciones, para revisar (anacrónicamente) la dimensión metafísica del personaje. En estos últimos años, los nombres de Ledoux, Jannings, Jouvet han sido sin cesar vinculados a esta empresa de elucidación intelectual y escénica de *Tartufo*.

Con ese compromiso de tradición e interpretaciones, la obra obligaba las aptitudes de quienes fueran a montarla sin sostenes en el medio, enjuiciaba la relativa osadía de esa empresa. Los resultados -sin ser brillantes- abonan la discreta madurez del elenco de la Comedia. Ya no se trata de haber ofrecido un *Tartufo* para el público, distinto al *Tartufo* para intelectuales, según el caprichoso distingo que se pretendió en la ocasión de un fracaso irreverente, en la ejecutoria de esta misma Comedia. Para público y para

intelectuales, éste ha sido un *Tartufo* aceptable, con algunas salvedades y limitaciones que no se alzan como un reproche dirigido al propósito sino como una simple medición de posibilidades.

II

La acomodación del *Tartufo* a las posibilidades de la Comedia comprendió aciertos por omisión, exclusiones atinadas, teniendo en cuenta el previsible tributo de énfasis y las penurias de dicción que -con una traducción en verso- importarían algunas de las partes escénicas de ser entregadas a algunas figuras del conjunto cuya aptitud se desencuentra totalmente con un texto clásico.

Teniendo en cuenta esas previas imposibilidades, el reparto fue en general adecuado; tal vez pueda objetarse un Damis muy precariamente atendido y -con las atenuantes que ya diremos- una Dorina demasiado juvenil, allí donde el elenco carece literalmente de toda disponibilidad en contrario.

La dirección de *Margarita Xirgú* fue, partiendo de esta juiciosa distribución de las partes, muy parcial y neutra. Debe agradecerse su sentido de hacer prevalecer en el espectáculo el texto literario, cuando él es de la calidad de *Tartufo*. Pero no imprimió un estilo coherente a la versión escénica, desde la sutileza de *Tartufo* personaje hasta el diseño sumario y elemental, desvanecido, de otras figuras (el equivocado Valerio, la inexistente Mariana).

Originariamente, representar, asumir y dirigir *Tartufo* fue un propósito de Guarnero, cuya morosa predilección por el texto y el protagonista fue la nota visible del espectáculo. Dirigida por Margarita Xirgú, esta versión no ligó al personaje central -en estilo de interpretación- con algunos de los demás. El fundamental momento de la escena V del acto IV (Elmira y Tartufo, Orgón bajo la mesa) se resintió de cierto desequilibrio. La actriz jadeó a su personaje y acentuó más allá de donde las necesidades del texto lo piden, las toses y los apremios de su situación, en tanto Guarnero componía muy bien la transición desde el recelo a la conquista amorosa y en tanto la dirección suprimía prácticamente a Orgón de la vista del público (olvidando que el mismo personaje, en el acto V, se referirá a esta escena diciendo *je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu, ce qu'on appelle vu*).

Otras flaquezas de la dirección incidieron sobre el tono de algunas escenas: la innecesaria y arrolladora calidez dramática que el Valerio de esta versión dio a la escena IV del acto II, de su rencilla con Mariana, estropeó el juego equívoco de un amante hacia otro, hasta la fácil reconciliación.

Pero la objeción principal a la dirección -una vez elegida una traducción en verso- alude a la forma anárquica en que se dejó que los distintos actores abordaran el alejandrino. Una descolocada exigencia de naturalismo ha pedido que se disimulara la convención escénica del verso, querellándose contra la cesura fija y monótona del alejandrino y contra la cadencia pobre del pareado. Desde que en ese aspecto de la formalidad la traducción respeta a Molière, no creemos que ese prurito anacrónico de fluidez conversacional, de coloquialismo dramático, sea admisible. Si se pasó por el pálido regateo del término aproximativo, del penoso y opaco sustitutivo verbal español para el verso francés -con tal de dar el ritmo y el corte del verso original- no debió enteramente dejar quebrarse ese verso (como se permitió que lo hiciera Carmen Casnell en su señora Pernelle) ni enfatizarse en el sentido contrario (como lo hizo, aunque con una dicción correcta, Horacio Preve).

III

Enrique Guarnero compuso, sin duda, un Tartufo largamente estudiado, discriminando hasta el detalle delicuescente de cada actitud, dado con sutilezas de gesto y de voz. Su trabajo, en ese sentido, es de los más aptos que recuerde la historia de la Comedia, y acredita la presencia de un actor verdadero, estudioso y maduro. Preanunciado por dos actos en que la sabiduría escénica de Molière lo hace crecer sin presentarlo, Tartufo tiene -al entrar a escena- el compromiso de no defraudar una expectativa. Pero tampoco precisa demostrarse. Entendemos que, dentro de la indudable dignidad de su versión, Guarnero lo demostró demasiado. Se vio al actor, en escena, ostensiblemente volcado a la indagación del personaje, desarrollándolo como en una lectura de constantes bastardillas, con un subrayado justo pero sustancialmente excesivo de las intenciones de la letra, ofreciéndolo con lentitud y en un artificio constante de la actitud para la significación, que un texto transparente no precisa. La probidad escrupulosa del actor existió en escena tanto como el personaje mismo. La salvedad es lujosa, na-

turalmente, y una crónica de Tartufo es tácitamente laudatoria cuando la formula. Más asimilada la verdad de que el personaje, por sí mismo, depara los efectos que lo presentan al público, y más confiado el actor en sus medios expresivos, que son muy buenos en el afinado pormenor (no obstante la poca generosidad natural de su voz), este Tartufo se desgravará de estudio y se enriquecerá de escena. Tal vez unas cuantas representaciones consigan ese resultado. Aún sin él, el éxito de Guarnero es de una legitimidad cabal, y la crónica se complace en decirlo.

Más dudoso es decir si está en las aptitudes físicas del actor dar un Tartufo más carnal y concupiscente, más embotado en sus apetitos, más servil a la hipocresía que nace de una prédica de virtud que no alcanza a disimularlos. El Tartufo craso, mofletudo, ominosamente gordo y lustroso de Ledoux era ejemplar en el sentido que señalamos. En la misma apariencia física de Guarnero esa condición no podía mostrarse sin pena.

Alberto Candeau hizo un Orgón muy acertado. Yerran quienes creen que ese personaje -cuya total captación de ánimo no significa bobería ni debilidad- es fácil para el comediante. Candeau lo hizo con excelente caracterización física, y en el tono justo, sin dejarse tentar por las posibilidades demagógicas de la mera caricatura.

Concepción Zorrilla estaba notoriamente fuera de posibilidad física y de edad para hacer a Dorine. La intromisión del ama tiene el sustento de una vieja familiaridad, que la estampa del personaje esta vez no daba. La actriz abundó entonces en un sentido intrínsecamente autoritario de la dicción, que exaltó la comicidad de Dorine pero resintió su costado de bondad subalterna. Compensatoriamente -ya que su Dorine es demasiado joven- la movió en escena muy bien, con una gracia física constante.

Se mantuvieron en un nivel correcto *Preve*, *Santullo* (fuera de la apuntada escena V del acto IV) y *Muñoz*, *Estela Castro* neutralizó a su Mariana, en la previa imposibilidad de servirla de otro modo, con aptitud tan desencontrada con las exigencias del personaje. *Jones* equivocó el tono de su escena más importante, *Carmen Casnell* cortó arbitrariamente los alejandrinos que el texto le deparaba y *Dumas Lerena* estuvo sensiblemente por debajo de la mínima exigencia de una obra de Molière.

IV

La traducción en verso de *Carlos María Princivalle* -que data de años atrás, y no fue preparada para la ocasión aunque sí retocada para ella- es un esfuerzo meritorio y arduo. Busca continuamente acercarse a la literalidad, verso a verso. Lo hace a expensas del término aproximadamente equivalente, menos colorido y jocundo que el original. Abusa de la rima pobre, a base de interjecciones, de muletillas verbales de invención propia; incurre en anacronismos. No cuida, en tal orden, una fidelidad sustancial a la época y al texto. Sobrepone, a menudo, una inventiva personal del traductor a la de Molière, *Je me parle à moi même* resulta ser *Converso con mi propio copete* (acto II, esc. II); el pareado *fasse-menace* se convierte en *haga-plaga*; se inventa un *os hablo en serio* para rimar con Valerio (II, esc. III); *avec l'air d'homme sage* se transforma en *con vuestra facha adusta* (II, II).

Hacia el final de este esfuerzo, la misma literalidad aproximada decae, y así *flatter de son amour les désirs effrontés* se convierte en *halagando su cínica libidinosidad* (acto IV, escena IV). Podría abundarse en estos ejemplos, hasta la fatiga; el encarnizamiento no es necesario, si ellos han sido ilustrativos.

Aun con tales desventajas, no puede objetarse el hecho de que se haya preferido esta traducción a alguna otra en prosa, por otros sentidos también penosa. Y en cambio se salva una posible fidelidad hacia *Tartufo*, evitando que desaparezca una de sus convenciones escénicas fundamentales. Por algo Molière, que también escribió comedias en prosa, optó en *Tartufo* por el verso.

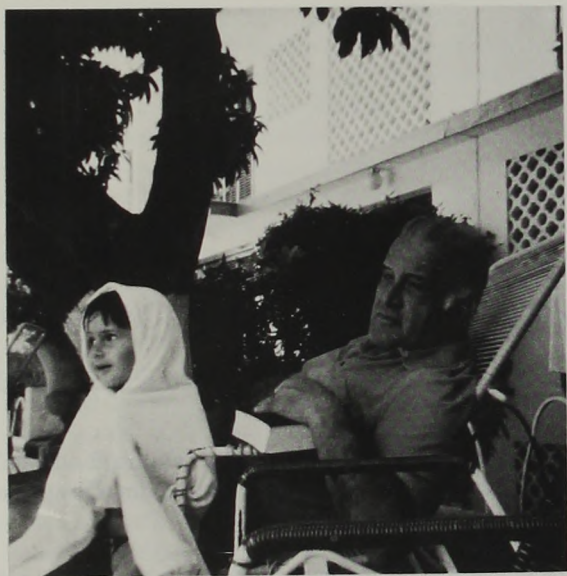
De todos modos, la riqueza de la rima no es lo más importante en el texto. Una traducción como ésta de Princivalle, tolerable en este caso, sería inaceptable -como regateo- frente a un texto de Racine o Corneille, por ejemplo.

V

La presentación escénica de *Tartufo* -en su único escenario- se atuvo a lo tradicional, y no usurpó un rango que no le correspondía en este espectáculo, de eminente virtud literaria.

Los trajes, diseñados por *Martínez Serra*, son muy buenos. Tártufo y Orgón, vestidos en el negro profundo de la usanza tradicional, y los demás en tonalidades claras, fueron en este orden muy bien presentados. Lamentablemente, una luz indigente y fija no supo ayudar a la mejor visualidad de ese atuendo.

23 de mayo de 1952



Con Matilde, en México, 1980 - 1981





THE DANCER (1911)



Le Bourgeois Gentilhomme de la Comédie-Française

La Comédie-Française inició su corta actuación en Solís con *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet en cinco actos de Molière (1670).

La obra fue puesta en escena por Jean Meyer, con la colaboración de André Jolivet, que orquestó la música de Lulli. Esa puesta en escena no presenta -acorde en todo al conservatismo fundamental de la Comédie- novedades detonantes. Alcanza, en cambio, una armoniosa perfección de detalle (escena de la comida, ballet de los cocineros, ballet turco, etc.)

Por encima de intérpretes, y acaso en plan más eminente que el del propio *métteur-en-scène*, el éxito pertenece a Mme. Suzanne Lallique, que logra un espectáculo feérico en la concertación de los trajes, en la suntuosa felicidad de los colores, en la sabia distribución cromática de las figuras en escena. En ese sentido, la Comédie ofreció anteanoche un gran espectáculo, dio una pauta de sus recursos, de su organización, de su refinada exigencia de gusto. Una música fresca y hermosa contribuyó a esa deleitosa prestancia de la representación, que fue lo más señalable de la noche. La generosidad plástica prevaleció ostensiblemente sobre las condiciones meramente dramáticas de interpretación, lo que no significa un reparo en obra de enjundia relativamente menor, dentro del teatro de Molière.

Jean Meyer imprimió a su versión de *Le Bourgeois gentilhomme* un ritmo muy vivo, poniendo el énfasis más en el ballet que en

la comedia. En cuanto a la sustancia literaria de la obra, le concedió un rango secundario. No vimos -la obra no se prestaba para que lo viéramos- un Molière intrínsecamente grande; no estuvimos nunca frente a la intención de sutlizar su comicidad. El dinamismo de la representación y la labor protagónica de Louis Seigner, llevan progresivamente el texto hacia una gruesa culminación de su sentido bufo, exultante, piafante.

El personaje de Monsieur Jourdain tiene toda una tradición en la casa de Molière. El último comediante memorable que lo tuvo a su cargo fue Raimu, que eligió esta *grosse farce* para actuar por primera vez en la Comédie. *Il ne songe pas une minute a être drôle*, dijo en su elogio Cocteau, al comentar el espectáculo. Otros le reprocharon un Jourdain poco jocundo, *pitoyable*, sin alegría de vivir, puramente patético.

Seigner hace el personaje según la visión que tenía de él Coupeau, como lo revelaban los programas franceses de *Le Bourgeois gentilhomme*: un personaje habitado por una locura expansiva, tomado por un torbellino de grosera plenitud.

En el fondo Seigner hace un Jourdain simple, salútfiero, redomadamente caricatural. El ridículo pesa sobre él (un ridículo desahorado, con alegría y lastimosa torpeza) como un decreto escénico, desde su aparición en el primer acto. Seigner lo detalla en cabriolas, en gritos y en repentinas melifluidades de voz; lo compone con una generosa bastedad sin el menor asomo de sutileza, lo sume en una orgía de ordinariez de la que no salva ni su condición interpretativa, desapareciendo en la bufonería despiadada en la que inscribe a su personaje.

Ese Molière sin complicaciones, sin reservas de gusto, lleno de una chocarrería genética, está dentro de la escuela tradicional del comediante para el autor. Está en casi todo el Molière de las compañías francesas que ha visto Montevideo en los últimos años: el de Romain Bouquet (dirigido por Jouvet) para *Le médecin*; el dirigido por Jean Marchat en *Les précieuses ridicules*, el de Squinquel para el mismo *Médecin*.

Apunta otra manera de hacerlo, en obras de mayor consistencia (Ledoux y Bertin en el *Tartuffe* de la misma Comédie), o a base de invenciones escénicas que compartan y sostengan el sentido

violento de la comicidad sin descargarlo enteramente en la letra, aliviando así la vociferación del texto (*Les fourberies de Scapin*, *mise-en-scène* de Jouvett, que nos dio a conocer Barrault).

En la versión de Seigner, Jourdain es un personaje lastimoso pero casi inhumano; llega por momentos a ser atroz. La gran caricatura es excesiva, es aplastante para el diseño sumario y cándido de la obra, cuyos cinco actos discurren sin una progresión del asunto, en episodios menores que traman tenuemente una historia de amoríos y engaños en torno a la caricatura central, maciza y gratuita.

No hiere demasiado esa grosería, por la convicción de que es uno de los elementos (y uno de los elementos más lozanos) del genio dramático de Molière; y -aunque este argumento parezca desdeñar al anterior- porque el genio dramático de Molière importa poco en *Le Bourgeois gentilhomme*.

Del resto del elenco, que se movió en un plano de irreprochable eficiencia, hay que señalar a Béatrice Bretty, cuya entrada en escena fue -dentro del estilo de esta versión- un momento legítimamente regocijante, y al propio Jean Meyer, que hizo un Covielle con reminiscencias de Scapin, dócil a la prevalencia del sentido plástico que -como director- él mismo imprimió a esta versión de *Le Bourgeois*. Jacques Charon (el profesor de danza) y Georges Chamarat (el de Filosofía) así como Hélène Perdrière en el papel de Dorimène, lucieron airoosamente sus condiciones. Maurice Escande cubrió con holgura el papel de Dorante, pero seguimos pensando que es un actor de simple oficio, del cual se esperaba en vano un rasgo de real talento escénico.

Queda en claro, en el balance que abre el comentario, la predominancia lujosa del espectáculo sobre la versión molièresca en sí. No es ocioso repetir que ese espectáculo compensa y rebasa, por su magnificencia material y su brillante felicidad, toda salvedad en los demás órdenes. No hemos visto (el texto no era el mejor para que lo viéramos) un Molière grande ni un gran actor; hemos asistido, en cambio, a una representación feérica.

11 de julio de 1952

El tiempo perdido

Luego de *le bourgeois gentilhomme*, la Comédie-Française nos infligió dos melodramas notorios: *Les temps difficiles* de Bourdet y *Les fiancés du Havre*, de Salacrou.

Es lamentable ver cómo, en el buen servicio de este mal teatro, pierden siempre tiempo, por cortas que sean sus actuaciones, los elencos franceses. Un concepto muy pobre de los auditorios americanos debe dictar sus programaciones, si ellas incluyen una obra -como se ha dicho que sucedió con la de Bourdet- por meras razones de atuendo femenino contemporáneo, de figurinismo en escena.

Les temps difficiles -dialogada con fluidez, escrita con pleno conocimiento de los efectos y los efectismos teatrales- es una de las tantas obras detraídas por los ingenios franceses para imbricar la ruina financiera, la quiebra económica de las grandes empresas con los temas del amor y del matrimonio de conveniencia. Bernstein, Denis Amiel, Salacrou y muchos otros han tomado y vuelto a tomar este asunto, en tal forma que se recibe la sensación de su aguda vigencia espiritual en el país de su tan frecuente escritura. Entre nosotros, y entre toda la gente no melodramática del globo, estas sordideces discursivas tienen poca probabilidad de interés. Y en el teatro considerado como arte literario, ninguna de posteridad. ¿Por qué entonces nos abruman con su predilección por ellas los buenos elencos? Es sin duda un descolocado sentido comercial, afín al de esa temática envejecida, el que hace creer a los empresarios extranjeros que Bourdet, que el melodrama en general, es *nota* para nuestro público, sin advertir que -aunque sea por snobismo- él preferirá a autores y asuntos de mayor compromiso intelectual, de posibilidad más memorable de discusión.

No hemos de comentar los cuatro macizos actos de *Les temps difficiles* (de los cuales sólo el segundo es llevadero), donde la ruina comercial sólo puede parecer conjurable por el matrimonio de una mujer de dieciocho años con un tarado presuntamente millonario, y donde el azar decreta también el colapso económico del marido y confía el futuro al trabajo de la mujer en el cine. El despropósito caudalosamente razonado de asunto y personajes merece un rechazo higiénico, *in totum*. Queda entonces el reconocimiento de la eficacia pareja del elenco; sin figuras deslumbrantes pero con un correctísimo nivel de equipo. Seigner en el papel de financiero, Robert Hirsch en el del tarado, Helene Perdrière en el de su mujer, Béatrice Bretty en el de su madre y Jean Meyer en el del padre de la joven, excedieron -con un trabajo concienzudo, de ajuste perfecto- las menguadas posibilidades de este largo y conversado lance melodramático, dando una lección inane, pero lección al fin, de buena escena con mala letra.

Más punible que el difunto Bourdet resulta el viviente Salacrou, profuso autor de tres muy largos actos donde aparecen hijos cambiados en la cuna y reconvertidos a los veintiocho años, novias arrebatadas, madres disputadas por cariños encontrados, instintos financieros que se llevan en la sangre, parecidos físicos que resurgen en el tiempo y cuantos ingredientes puedan caber, con impudicia anacrónica, en una historia rocambolesca- como en el segundo acto uno de los personajes confiesa que esta lo es- escrita en 1943 y atribuida a 1908.

Salacrou, es cierto, no tiene una sola pieza por la que no pueda ser reconvenido de mediocre. Pero en ésta, que promete terriblemente ser la primera de una trilogía (Ponson du Terrail también escribía a lo largo), desborda los límites tolerables. En una nota que acompaña a la obra (Théâtre, ed. N. R. F., tomo V, págs. 120-22) pide que se le juzgue en definitiva por ese tríptico. *Les fiancés du Havre* es el sueño del hombre que recibe, en el corazón del Africa, la carta de ruptura de su novia. Trama, en la fantasía de su resentimiento, una historia en la que su destino usurpa el del seductor, retorsivamente: ocupa el lugar de éste en su mismo hogar, lo suplanta en el amor, lo desplaza en el afecto materno, lo despoja de la holgura económica y hasta del mero nombre civil. Otras dos obras relatarán las ensoñaciones del seductor (Guy) y de la novia (Irène). Afortunadamente, la Comédie-Française no nos ha dado fe de que esas dos obras ya existan.

Les fiancés du Havre -Salacrou lo confiesa- no tuvo éxito en su estreno parisién, aunque duró luego en cartel. Fue la primera obra contemporánea que dio la Comédie-Française luego de la liberación de París. En el extranjero ha fracasado, y a esa historia de fracasos se sumó la noche del sábado en Montevideo, ya que el público de plateas la recibió fríamente y el de las galerías la repro-
bó a gritos.

Fue presentada con un único y hermoso decorado -uno de los mejores que hayamos visto en los últimos años- de Raoul Dufy, y generosamente servida, dentro de sus calideces melodramáticas y sus incoherencias falsamente poéticas, por el elenco de la Comédie, inalterable en su papel de sobreponerse a otro libreto mortal; Germaine Rouer y Jean Meyer integraron el reparto de la obra en su estreno (10 de diciembre de 1944) y ahora en nuestra ciudad, ambos muy bien en sus papeles de Clotilde y Lefort. También brilló en esta versión del sábado Béatrice Bretty; y acompañaron a las tres figuras mencionadas Chamarat, Seigneur, Ivonne Gaudeau, Charon y Clancy, en este orden de méritos.

En estas dos penosas jornadas, la Comédie - Française perdió un tiempo difícilmente rescatable, y desalentó al mejor público de teatro (al público que por mejores razones va al teatro). Queda siempre -claro está- la lección impersonal de una escuela de comediantes, que fluye -sin figuras arrebatadoras, sin textos adecuados- para una solitaria posibilidad del interés y del elogio.

19 de julio de 1952

La última puerta

La Comedia Nacional, prescindiendo de varias de sus primeras figuras, estrenó la semana pasada *La última puerta*, obra de Ernesto Pinto que obtuvo el primer premio en el certamen oficial de teatro del Ministerio de Instrucción Pública, correspondiente a 1951. *La última puerta* plantea, en una pieza por la que compiten el melodrama y el auto sacramental, la justificación o la disculpa del suicidio, dentro de un orden católico de valores. Cuando decimos *plantea*, nos referimos más a una intención polémica que a una vivencia teatral. Porque la exposición varía de negruras y exaltaciones poéticas que la obra alberga, no ha encontrado fluencia escénica alguna. El tema mismo aparece enmarañado, termina por decreto del autor en un instante cualquiera. No hay rigor de conflicto expuesto y resuelto; las líneas secundarias de otros posibles asuntos -la vocación del adolescente misionero, el amor de la muchacha nominada *Sobrina*- se entrelazan con el escorzo del tema principal, sin ayudarlo ni ayudarse con él. Una incoherencia suma, que perjudica los fines apologéticos y las posibilidades teatrales de *La última puerta*, entorpece, oblitera y finalmente tapia la obra. Como cabos sueltos, quedan algún personaje enterizo, de maldad y aridez melodramáticos (la Tía), y las tiradas de innecesaria y dudosa floración poética, desavenidas al asunto, al clima dramático buscado para la pieza. En este sentido, *La última puerta*, asendereada de metáforas vegetales y de presuntas fatalidades telúricas, se afilia a un costado exterior, pegadizo y temible del lorquismo. Y pasa al catálogo de obras que pagan tributo penoso de imitación a la simple vistosidad ornamental, que es lo más pasajero del talento dramático de García Lorca.

La casa de Bernarda Alba es el obsesivo precedente de esta última puerta sin arraigo, llena de un luto, una clausura y una histeria acarreados como efectos, sin necesidad interna, sin validez teatral, sin la siquiera explicable intención restauracionista del estudioso.

No sabemos por qué -hemos renunciado a saber por qué- los jurados oficiales premian obras tan extrañas a la razón del teatro. En este caso, ignoramos plenariamente por qué se ha premiado a *La última puerta*, que es artificiosa y adventicia, que es meramente novelera de ciertos efectismos, que apela a las tinieblas por mimetismo imitativo, por mera consigna contemporánea de sordidez. Por detrás de todo ese dispositivo patético de las formas, no hay sino el atisbo de un asunto, no hay más que la pista desdibujada -y al fin de cuentas, caótica- de un tema. La larga y discursiva aparición del suicida en su trasmundo -que abruma a la última parte del drama- acaba por disuadirnos de la intención de ver, de entender premiada, a una obra de teatro, discutible como tal. En el terreno de los cateos metafísicos personales, el autor busca acaso (inverificablemente) razones no convalidadas por la escena. Es lástima que sean estas últimas razones las que en los certámenes de teatro se olviden, cuando ellos son las únicas oportunidades en que podrían ser laureadas.

Con *La última puerta*, la Comedia Nacional se obligó a un intenso torneo recitativo, del que sería injusto extraer culpabilidades personales. Si el elenco -con las moderadas excepciones de Carmen Casnell y García Barca- naufragó en la prueba, es porque *La última puerta* era realmente infranqueable.

1° de agosto de 1952

García Buhr en el Stella d'Italia

Arturo García Buhr y Aída Olivier actúan desde el martes en el Stella, con *Nosotros dos*, una comedia de Michel Dulud. No es el valor de la obra sino su reparto de dos personajes el que ha motivado seguramente esta elección, por quien no dispone al presente de un elenco constituido, ni tiene buena probabilidad de formarlo en Montevideo, en olor de proscripción política.

Nosotros dos está escrita con esa simple y desapegada facilidad que se ha dado en llamar oficio. Es previsible, es superficial y al mismo tiempo es enfática. Abunda en los lugares comunes del sentimentalismo barato, en las injusticias del honor y la miseria, en los fueros de la dignidad melodramática de una joven seducida, de una amante abandonada, de una madre soltera. Los ingredientes ya abusados en el folletín y el radioteatro, entran en el diálogo y en las telefoneadas de Michel Dulud. Y conforman una comedia sin incertidumbre, sólo amilanada por las intermitentes frases crueles de Claudia, la mujer de este dúo.

Dentro de la angosta posibilidad de las comedias con dos personajes, se ha tentado ya a otros escritores (Nicodemi, Guitry, Géraldy, Armando Moock), la obra de Dulud no sobresale. Sólo el ahorrativo reparto explica -repetimos- su ocasional estreno.

Ni García Buhr y Aída Olivier sabían adecuadamente la letra de la comedia, aunque las mayores disposiciones del actor le permitieron, de todos modos, cubrir con holgura la menguada exigencia del compromiso. Pero hizo a su ya casi invariable personaje de naturalidad cotidiana (una lánguida naturalidad doméstica que García Buhr corre el peligro de confundir con una vis teatral pro-

pia) y lo atribuyó, contra expresas indicaciones de la energía avasalladora que el texto está repitiendo para el Juan Lefer, a la obra de Dulud.

Aída Olivier, en cambio, no es comediante; no lo es para uno de dos papeles únicos de una pieza, por lo menos. Se equivocó, dio demasiada intensidad a los tonos (para ser la víctima de tan suave victimario), y fraseó arrebatadamente mal muchas veces.

Como una forma ligeramente dignificada del libreto radiofónico, es posible que *Nosotros dos* se mantenga. En cierto modo, y pese a nuestros reparos, es la primera vez -en la actual época del Stella- que se ensaya en esa sala algo parecido a una velada de teatro.

8 de agosto de 1952

Esta noche se recita improvisando

I

La Comedia Nacional estrenó, el jueves pasado, una versión española de *Questa sera si recita a soggetto* (Esta noche se recita improvisando) de Pirandello.

La obra integra -con *Sei personaggi* y *Ciascuno a suo modo*- una trilogía en la que el autor buscaba -según sus palabras- derribar *el cuarto muro*, el que oculta al espectador la realidad íntima de la ficción escénica.

Este juego del teatro en el teatro no ha nacido con Pirandello. Y el mismo asunto de la improvisación escénica tiene el precedente ilustre de *L'Impromptu de Versailles*, ¿Cómo pretendéis que hagamos, si no sabemos nuestros papeles?, dice allí Mille. Béjar a Molière. *Los sabréis os digo -responde Molière- y aunque no lo sepáis del todo, podéis suplirlos con vuestro espíritu, ya que se trata de la prosa y sabéis el tema.*

Por lo demás, reconoce en el mismo siciliano un planteamiento insistido. En *Sei personaggi* -en la escena mimada por los actores sobre un relato del Padre y de la Hijastra, acto II- son las criaturas humanas las que se sublevan contra la deformación escénica de sus gestos, de la esencia de su historia fiel. En *Questa sera* son los actores los que extraen del papel una razón propia, y se niegan a los dictados del Director y su libreto. Otras correspondencias podrían ser agregadas y comentadas, pero nos limitamos a enunciarlas: el capo-cómico, que deriva desde el entusiasmo de *Sei persona-*

ggi al grotesco de *Questa sera*; el Hijo que en *Sei personaggi* se niega al drama, trasladado aquí a la Hija el autor que hace humorismo a sus expensas, etc. Más importante que esas correlaciones es señalar que *Esta noche se recita improvisando* es una obra del don disponible y hasta ocioso, y tiene algo del estéril virtuosismo de mover magistralmente las piezas para que de esa mecánica vaya surgiendo el tema, sin trasposición, como una tolerancia hacia el espectador en el proceso de la creación dramática. La espesa propensión de Pirandello a hacer el melodrama de ideas, corre los riesgos de una filosofía demasiado explícita, de una razón demasiado demostrativa. *Questa sera* paga esos tributos; aunque en la apariencia prevalezca, para el espectador, la novedad de una obra desarticulada a la vista del público, que está siempre por empezarse a representar y no se consuma -en tanto por detrás va surgiendo, sin afeites, la peripecia del grupo de actores- y aunque esa formalidad le asegure una capciosa lozanía, en el fondo alienta la vieja confrontación pirandelliana entre la razón que el personaje (en este caso cada actor, cada actriz) tiene de sí, y la razón que de él tienen los demás (esta vez ese punto de vista es asumido por el capo-cómico), dada llamativamente en la entretela de una ficción, para sobreabundar en la dialéctica ya conocida.

Con todo, son muy valorables en *Questa sera* los rasgos auténticos del humor pirandelliano, volviéndose esta vez contra los mismos veneros de la invención teatral, y es muy sabrosa la convicción -que se desprende entrelíneas- de que en el teatro no está todo, como algunos maniáticos (ejemplificados en el director de escena) lo piensan, y como el mismo Pirandello más brioso de otras obras, podría haber sido propicio a creerlo.

II

Con *Esta noche se recita improvisando* la Comedia Nacional -dirigida por Armando Discépolo- montó un espectáculo ajustado, consistentemente bueno. La puesta en escena fue escrupulosa, y dio -en su ritmo- el dinamismo y el fragmentarismo de la representación. Se consiguieron prolijamente los efectos (la procesión, el cabaret, el aeródromo, la escena del maquillaje) y se movió con mucha soltura a un elenco numeroso para hacer surgir de él -a veces físicamente, por el desplazamiento, por el grito- el tono de la farsa violenta.

No hay en *Questa sera* mucha posibilidad para el trabajo de aliento de los actores. Con todo, Alberto Candeanu -en el papel del Director, una especie de caricatura de Anton Giulio Bragaglia, generosamente eufórico y, pese al nombre que le adjudica el libreto, dispendiosamente latino- obtuvo uno de sus mejores éxitos de esta última época, dando adecuadamente el relieve grotesco, casi bufo, del engreído capo-cómico. El elenco de la Comedia Nacional, en un nivel general de afinada competencia, lo acompañó sin tropiezos. Héctor Cuore (en la escena de la muerte del Padre) y Maruja Santullo (en la difícil escena del final) acertaron especialmente; Concepción Zorrilla, en cambio, no se encontró en el papel de la Madre: la hizo demasiado gárrula y chillona, desde su propia escasez de voz; demasiado inconsistente y acriollada (la escena del rezo ilustra su fracaso).

No puede olvidarse el nombre de Vanarelli, por su contribución -como escenógrafo- a la cuidada propiedad del espectáculo.

22 de agosto de 1952

Ha llegado un inspector

I

Al llevar a escena *Ha llegado un inspector* (*An Inspector calls*), bajo la dirección de Orestes Caviglia, la Comedia Nacional ha estrenado no sólo a la obra sino también al autor (J. B. Priestley) en Montevideo.

Escrita en 1944, la pieza ha tenido una fortuna extensa en otros escenarios. Explican ese éxito su constante tensión dramática -y aun melodramática- y ese sentido del humor ligeramente siniestro que hay en todo Priestley; asimismo, y en la condición de medio intelectual un tanto bastardo, la apariencia de problema policial que procura a la representación -para quienes prefieren quedarse en su superficie- un resultado cierto de suspenso.

Sin embargo, en *Ha llegado un inspector* no se trata de reconstruir el drama, narrado a trozos por distintos personajes, de la supuestamente única Eva Smith, del mismo modo que lo que interesa en *Esquina peligrosa* no es saber si Martin Caplan se suicidó o fue muerto. El hilo de la transparente pesquisa va comprometiéndolo las pasiones, los vicios, las mezquindades, las sordideces de los personajes presentes en escena -y lanzándolos en conflicto a unos contra otros- antes que reconstruyendo la historia de un muerto ausente. Es una equivocada objeción la de pretender que en el teatro de Priestley se relata más de lo que ocurre. Todo el relato, toda la parcial iluminación de un pasado es incidental. Se instala, es cierto, en una realidad confortable y previamente honesta, para disolverla. En *Ha llegado un inspector*, el sólido indus-

trial, su esposa -dama de beneficencia- su sensitiva hija, su hijo dilapidado, el novio de la joven, todos van teniendo una participación fortuitamente eslabonada en el cúmulo de penurias que ha conducido a una muchacha hacia una forma espantosa de suicidio. Un inspector *que no viene de ninguna parte* reconviene a uno por uno, inficiona de desconcepto mutuo las relaciones que mantienen entre ellos, los desposee, los abruma.

Pero a la obra no le interesa la historia de Eva Smith sino el proceso de ese saqueo íntimo, de esa recíproca desposesión. Tanto más cuanto la existencia del inspector -al desvanecerse- pasa a ser una broma pesada, una presencia conjetural. Priesley satiriza a los cronistas que hallaron en su obra *demasiadas coincidencias*, y agrega que *nadie que hubiera presenciado todo el tercer acto despierto y en posesión de sus facultades, podría hacer de buena fe esta acusación*. Esta misma defensa es pobre, porque desatiende el explícito *carácter simbólico de la pieza*, del que en otro lado habla, el mismo que le hace pecar por exceso en el monólogo de despedida del inspector. La mención del autor al tercer acto, alude a la reacción de los personajes, que descubren el capcioso secreto de su pesadilla, a lo largo de la cual el inspector ha ido dando a la muerta distintos nombres (y mostrando a los distintos personajes fotos presumiblemente diversas de una mujer que se pretende que ha sido única), para recomponer con fragmentos de historias aisladas, vividas en cada caso por alguno de los presentes, una historia única, cuyas culpas caigan sobre las cabezas de todos. Y es una defensa pobre, porque apela a una de las debilidades de la pieza: las continuas explicitudes de la reserva mental del inspector (*un interrogatorio por vez*) y la coartada de explicación diversa posible que se deja sobrenadar en sus trucos de conducción de la pesquisa. Habría demasiadas coincidencias si se tratase de una pieza policial, pero no las hay porque se trata de una sombría humorada metafísica. Si todo consistiera en que el devanar de los trucos, en el tercer acto, redimiera el exceso paladino de coincidencias que distingue a los dos primeros, éste tendría el pecado de ser un procedimiento demasiado ingenioso, ferozmente artificial: un truco para desandar otros. En cambio, vale como un tropo: es el alivio, la posible recurrencia. La llamada telefónica final, en la que -tras haberse descubierto que el inspector es apócrifo y que nadie ha ido ese día a morir envenenado en la enfermería de la ciudad- se anuncia como reciente el envenenamiento y como próxima la visi-

ta de un inspector a la casa de los Birling, es un epílogo deliberadamente equívoco. En primer lugar, enlaza cíclicamente el comienzo de la obra con su fin, que es una de las predilecciones del estilo de Priestley (recuérdese, en *Esquina Peligrosa*, la escena de la cigarrera con música). En segundo lugar, tiene los prestigios de la ambigüedad esencial: ¿ha habido una anticipación psíquica de los culpables, el Inspector insiste desde afuera en su broma sinietra, es el flujo y reflujo dialécticos en el campo de la conciencia? Priestley deja que prefiramos cualquiera de estas explicaciones, según el punto en que situemos su pieza: o exégesis del sentimiento de la culpabilidad (de ahí el anacronismo que el autor denuncia: *su acusadora manera 1944 de mirar a 1912*), o humorada cuasi guñolesca, o trama y drama policiales.

Para los que optamos por el invocado *carácter simbólico*, las coincidencias no pueden ser reprochadas como una debilidad de la pieza; y es un error por distracción el de incriminar a la historia de Eva Smith su ordinariez casi atroz, su convencionalismo vulgar, su proceso escrupulosamente mostrenco (dos despidos, la prostitución, un amante pasajero, un embarazo, una negativa de ayuda benéfica, el suicidio). Por algo el relato es emocionalmente tan trillado: para que no usurpe lo otro, la atención del espectador hacia lo que ocurre en escena.

Dicho esto, caben en cambio otros reproches. En primer lugar, Priestley es capaz de tensión intelectual, de interés sostenido, de ingenio despejado. Pero, aparte de que el pseudo estrato policial de estas obras las contagia de cierta desesperada trivialidad, lo cierto es que Priestley nunca alcanza una plenitud importante, como resultado literario. Con todos los honores, es una celebridad menor, incrementada por las circunstancias.

En segundo lugar, en *Ha llegado un inspector* no ha tenido siquiera la suficiente confianza en sus medios: el cortante inspector es, en medida fatigosa, su propia alegoría, y nos lo dice hasta el cansancio; sus discursos deshonran el entendimiento de un auditor corriente.

En tercer lugar, el mismo movimiento escénico (mutis, apariciones) está arbitrariamente resuelto, para el caso de un autor que maneja tan sagazmente otros resortes del teatro.

II

En su carta a Michael McOwan, Priestley encara dos modos posibles de representar la pieza: acentuando su carácter simbólico -como lo hizo Tairov en Moscú, en 1945- o abundando en su posibilidad naturalista, *sólidamente arraigada en la vida inglesa*, como lo hizo el Old Vic en Londres, dirigido por Basil Dean y con Ralph Richardson en el papel del Inspector.

Como director, Caviglia optó por la primera posibilidad; lo asistía no sólo la preferencia del autor por la versión rusa, sino la previa imposibilidad de un elenco nuestro para dar la tónica británica de la familia Birling. Creemos que en esto no se equivocó.

La misma escenografía de Echave -tanto como la labor de los comediantes- trasuntó ese estilo simbólico, que tiene para el caso su tradición. *En Moscú -dice Priestley- Tairov, usando todo su gran escenario, construyó una puerta pesada, un cielo raso artesonado que desciende hacia ella, y una tribuna inclinada, del mismo tamaño del cielo raso, para la superficie donde se mueven los actores; y no había ninguna pared, sólo un espacio con débil luz más allá de la tribuna iluminada brillantemente. Este audaz decorado acentuaba el carácter simbólico de la pieza y uno comprendía en seguida que estaba viendo algo más de lo que podía haber ocurrido en una noche de 1912.*

Estas palabras -salvo en cuanto a la rampa, que en Montevideo no se usó- pueden servir, perfectamente, para describir la afortunada escenografía de Echave.

En el papel del Inspector, Caviglia se atuvo al mismo estilo: hizo al inquisidor despojado y tajante, que *tiene la desconcertante costumbre de mirar fijo a la persona a quien se dirige, antes de hablarle*, según lo pide el libro. Cumplía así la funcionalidad de su papel, en un estilo ceñido impuesto a la versión como director, aunque sacrificase su propio lucimiento.

Candau nos pareció un tanto desajustado, por la línea poco fiel que da al personaje, al desarmarlo, al desmadejarlo muy prematuramente, olvidando que en el concepto del autor es *el único activo* cuando el Inspector se ha retirado y los demás están estupefactos, y olvidando que es el primero que, comprobada la taxativa

impostura del Inspector, podrá reanudar su bienestar perdido, el del comienzo de la velada.

Bien Maruja Santullo, pese a su desfavorable vestimenta, y correcto Horacio Preve.

En cuanto a Estela Medina Gilette, en el papel de Sheila -que exige una desazón creciente hasta la histeria, nada fácil- su actuación resultó una bienhechora sorpresa. Corrigiendo detalles (su andar, algunos quiebros de voz), hay allí una actriz joven de apreciables condiciones, con una nobleza y un decoro de medios que no son usuales en nuestros comediantes.

Juan A. Jones hizo un buen trabajo en el papel de Eric, sobre todo hacia el final de la obra, pese a la enfática exageración de algunas de sus actitudes de postración o abatimiento. No creemos que se recuerde de él una labor igual.

La versión -escenografía, dirección, actores- tuvo un estilo, se respetó a sí misma, sirvió con eficiente decoro el texto de Priestley. Como éste también interesa -con brío, sin sublimidad- el espectáculo alcanza, en unos y en otro, una valedera justificación.

26 de setiembre de 1952

La pequeña cabaña

Arturo García Buhr estrenó el jueves 11 en el Stella d'Italia *La pequeña cabaña* (*La petite hutte*), comedia en tres actos de André Roussin.

La elección estaba justificada no sólo por el limitado reparto de la comedia (cuatro papeles, de los cuales uno episódico) -que se avenía a las exiguas posibilidades de elenco en medio a las que hoy se ingenia García Buhr- sino también por el éxito prolongado de la pieza en Francia e Inglaterra.

En *La petite hutte* la situación externa es singular, pero el juego de las partes es conocido y teatralmente muy frecuentado: el marido, la mujer y el amigo de ambos (cuya intimidad con la mujer ignora el primero) naufragan juntos y se salvan juntos, conviviendo en la playa de una isla supuestamente desierta. La revelación se hace inevitable y, a raíz de ella, a cuenta del notorio estado de necesidad, la mujer es compartida. La previsible evolución de la comedia consiste en ir desplazando al amante de la felicidad de los otros dos seres, en irlo ridiculizando en sus celos, en su incompetencia para seguirse favoreciendo, una vez perdidos sus antiguos prestigios de clandestinidad. Esta es una mera relación objetiva del asunto. Con él, Roussin escribe una comedia dotada de un humor crudo, de un desenfado y un cinismo que buscan por sí mismos convertirse en efectos y prevalecer sobre la menguada estructura de la obra. Pero no hay más que la actitud presuntamente evolucionada, desprejuiciada, monda de los personajes: no hay ingenio verdadero en las réplicas. Y el efecto del amante desairado por la pareja conyugal que al fin lo excluye y satiriza, tampoco es nuevo: *Questi poveri amanti*, de Vincenzo Tieri, *Histoire de rire*, de Salacrou y varias otras comedias han buscado por ese lado la renovación del interés teatral ya gastado del triángulo.

El mismo Roussin en cierto modo lo sabe, cuando introduce (hacia el fin del segundo acto) al indígena apócrifo, que resulta ser el cocinero de a bordo y que, tras poseer también a la mujer, acaba reconvirtiéndose a su insobornable condición de sirviente.

Ya a esta altura la comedia está totalmente exprimida, y Roussin no puede sacar una gota más a la situación del comienzo. Ni su tema, ni su planteamiento ni su humor serán memorables, aunque las boleterías la recuerden.

La pieza tenía que ser dada con una vivacidad que correspondiera a su humor sofisticado, a su sentido burlesco, a su cinismo, a su aura de refinamiento disoluto. Muy poco de eso se dio en la interpretación.

En primer lugar, por el fracaso de Aída Oliver en el papel de Suzanne. El personaje femenino es el centro de la comedia, con su ingravidez, con su frivolidad inconsciente, con su desenfado irresponsable. Aída Oliver tiene la obsesión de su constante visibilidad por el público, y detalla en movimientos de ojos, manos y cabeza un sentido extenuante pero vacío y al cabo, contraproducente del brío de Suzanne en la comedia.

García Buhr hizo un marido (Philippe) invariablemente sonriente, salutífero y bienhumorado, cuya fe deportiva en la situación que está viviendo se halla bastante lejos del verdadero personaje imaginado por Roussin.

Raquen, en el papel del amante (Henri) se viste demasiado y se inviste de una seriedad excesiva: la gracia y el desprejuicio de algunas partes a su cargo vinieron, así, a quedar enteramente confiadas a la letra del texto.

O. Pedemonti aparece abrumadoramente caracterizado. Su papel, con todo, es menor.

De cualquier manera, estas objeciones no valdrían para rescatar la distancia que hay entre la fama ruidosa y la pobre realidad de *La petite hutte*; sería injusto pedir a los comediantes lo que el libreto, a pesar de su éxito franco-inglés, no tiene: gracia auténtica.

26 de setiembre de 1952

El malentendido en la Comedia Nacional

El viernes pasado, la Comedia Nacional estrenó una versión española de *El Malentendido*, de Camus. La dirigió Margarita Xirgú, que tomó a su cargo el papel de la Madre, acompañada por Maruja Santullo (Martha, la hija), Enrique Guarnero (Jan, el hijo), Estela Castro (María, esposa de Jan) y Ramón Otero (El Viejo); la obra se representó con escenografía de Gori Muñoz.

I

Le Malentendu fue estrenada en el Théâtre des Mathurins (París), en 1944, con María Casares en el papel de Martha y Marcel Herrand como *metteur-en-scène* y como Jan. Fue escrita, pues, en los años de la última guerra. Las alusiones a una Europa desolada y oscura y ese sentido de embotamiento para la atrocidad que el autor ha imaginado en las dos mujeres, son marcas netas de la época en que la obra fue pensada y escrita.

En *L'étranger*, el condenado a muerte refiere así el asunto de *El malentendido*: *Entre mi jergón y el elástico de la cama, había encontrado un viejo trozo de diario casi pegado a la tela, amarillado y transparente. Relataba un hecho policial cuyo comienzo faltaba, pero que debía haber ocurrido en Checoslovaquia. Un hombre había partido de un villorrio checo para hacer fortuna. Al cabo de veinticinco años, rico, había vuelto con su mujer y su hijo. Su madre tenía un hotel, con su hermana, en el pueblo natal. Para sorprenderlas, él había dejado a su mujer y a su hijo en otro establecimiento, y había ido a casa de su madre, que no lo había reconocido al entrar. Por broma, había tenido la idea de tomar*

una habitación. Había mostrado su dinero. Por la noche, su madre y su hermana lo habían asesinado a martillazos para robarlo, y habían arrojado su cuerpo al río. A la mañana, la esposa había llegado, y había revelado -sin saberlo- la identidad del viajero. Su madre se había ahorcado, la hermana se había arrojado a un pozo. He debido leer esta historia millares de veces. Por un lado, era inverosímil; por el otro, natural. De todas maneras, me parecía que el viajero lo había merecido un poco y que no hay que jugar jamás.

Este *fait divers* aparece apenas retocado en *El malentendido*, para rebajar su truculencia: no hay tal hijo del viajero; Jan es narcotizado con un té y arrojado luego al río; la madre se lanzará luego al agua, para unirse con él, y la hermana se colgará.

Esas, que podrían ser las líneas mayores del asunto, su espina argumental, son las únicas líneas en que se da; porque Camus no lo ha sostenido con ninguna inventiva dramática del detalle, no ha recreado el tema escena por escena. Lo ha escrito a lo largo, sin ninguna facundia imaginativa, buscando acaso que en esa desnudez esencial resplandeciera su horror. Cuando ha tenido que concebir alguna motivación, ella ha sido flojísima, indigna del asunto: así, el hecho de que Martha sea llevada al crimen por su ansia de trasmigrar hacia el sur, hasta la orilla del mar. El intermitente elemento de lirismo que esta repetida motivación agrega a la obra, sólo sirve para puerilizarla. Ese desmantelamiento de la imaginación dramática, esa pobreza de inventiva teatral están revelando que Camus no es un dramaturgo.

Esta obra de tan pocos elementos y tantas reiteraciones, no se elevará nunca de la simple gratuidad con que el autor maneja a sus personajes, a la gratuidad fundamental de las acciones de éstos. *El malentendido* es siempre la armazón ideada por el autor, su entrevista visión atroz de la parábola del hijo pródigo, como alguna vez el mismo Jan lo dice. Sin riqueza, sin pujanza, con artificio consciente ha seguido Camus la línea, apenas atenuada del hecho policial encontrado en el viejo recorte de diario. Sus pequeñas invenciones (el episodio de la taza de té, el encuentro del pasaporte) son otras tantas debilidades y otras tantas timideces de la inventiva, para mitigar la ferocidad palmaria del hecho. Un abuso flagrante de literatura, de razones y lenguaje especiosos,

demora sin sabiduría este asunto sumario, lo trivializa sin detallarlo, lo melodramatiza torpemente.

Caben, es claro, todas las inferencias, todas las soslayadas materias de momento que la obra quiso y no pudo tratar; otras tragedias de la misma época (*Antígona*, de Anouilh, por ejemplo) pagaron a la ambigüedad necesaria de toda alusión en aquellos días, el mismo tributo. Pero no son esas las razones por las que pueda volverse hoy a tales piezas, si otras -más demostrables en escena- no las sostienen.

II

Creemos que al error que suponía la elección de la obra, Margarita Xirgú agregó otros, como directora, salvando en cambio su responsabilidad como actriz.

Como directora, Margarita Xirgú debió imprimir un tono menos melodramático a la interpretación de *El malentendido*. Martha es un personaje yermo, una mujer amarga y desalmada, mantenida por una sola ambición (una ambición baladí, a falta de mejor invención de Camus). Pero no es una exaltada, no vibra en cada frase, no vuelca toda actitud y toda palabra hacia un sentido externo y profuso del dramatismo. Discute el crimen, lo alude antes de ejecutarlo, con una torva neutralidad, que en esta versión nunca se dio. Se prefirió una Martha histérica, en un casi permanente sobreagudo, como si un sentido de violencia mal reprimida tuviera que advertirse en todas sus frases y en todos sus movimientos. Y ese fue, por encima de todo, un error de dirección. Asimismo, el llanto largo, convulso y sacudido -y sin embargo, inepto para transmitir una emoción- en que se empeña María, mujer de Jan, al final de la obra, levantando polvaredas de melodrama donde el texto no lo pide, debió ser corregido. La equivocación de la actriz -aquí y en su sonriente principio- no podía escapar a una dirección ajustada, y escapó. De igual modo el hieratismo asumido por los personajes en sus monólogos, agravando una sensación personal de incomodidad, y la inadecuada vestimenta de alguno de ellos (de María, en especial).

Como actriz, en cambio, Margarita Xirgú -pese a su registro actual de voz, demasiado bajo, inaudible en algunos momentos y desde algunos rincones del teatro- salvó muy bien sus responsabi-

lidades, y supo hacer de su personaje lo más convincente del reparto, enriqueciéndolo con gestos que expresaban sus vacilaciones, su cansancio, su desaliento, su tranquila sumisión a la muerte propia cuando descubre el filicidio.

Maruja Santullo estuvo -por las razones que apuntamos- fuera del mejor tono para su personaje, un personaje para el que Camus detalla -en anotaciones casi constantes del texto- un comportamiento escénico dado, que fue esta vez abundantemente transgredido.

Estela Castro tuvo una actuación totalmente infortunada: mal en la escena del comienzo, donde sonríe desencontradamente con las aprensiones que el texto le adjudica, y mal en su fin de pieza, lacrimatoria y conmovida, como un trabajo para episodio radial.

Enrique Guarnero -correcto, formalmente demasiado correcto- fue por momentos ajeno a las tribulaciones del hijo pródigo y sobrepuso al compromiso de su papel en la obra una capacidad neutral para decir bien.

Los decorados de Gori Muñoz -sobre todo el de la sala del albergue- buenos: pero los efectos de iluminación contradecían el clima de opacidad y sordidez de la región, a que alude el libreto.

Con todo lo dicho, queda expresado que ni interesa dramáticamente *El malentendido*, ni ha servido para una actuación aceptable de la Comedia Nacional. Quedará como el punto más bajo de esta temporada oficial.

31 de octubre de 1952

Esquina peligrosa en el Stella

El conjunto de A.T.U.U. (Artistas Teatrales Uruguayos Unidos), bajo la dirección de Emilio Acevedo Solano, estrenó la semana pasada en el Stella d'Italia una versión española de *Dangerous Corner* (*Esquina peligrosa*) de J. B. Priestley.

Esquina peligrosa fue la primera obra del autor. Es la primera en la serie de las *Three time-plays*, que completan *El Tiempo y los Conways* (*Time and the Conways*) y *Yo estuve aquí una vez* (*I have been here before*). *Corte en el tiempo, tiempo serial y tiempo circular*: así ha definido el comediógrafo la sustancia de cada una de ellas.

En Esquina Peligrosa -ha dicho- el elemento tiempo es menos importante que en las otras, en las cuales el problema se discute de hecho. Pero no puede entenderse correctamente la acción de *Esquina Peligrosa* si no se comprende que en ella acepto la posibilidad de un corte en el tiempo, de manera tal que a partir de un momento dado se ponen en movimiento dos series alternativas de sucesos. La idea no es nueva, claro está; muchos novelistas ingeniosos han hecho buen uso de ella; y tampoco se han pasado por alto sus posibilidades teatrales, pero me considero autorizado a sostener que en *Esquina Peligrosa* esa idea de dividir el tiempo para producir dos series alternativas de acontecimientos, está presentada quizá con más agudeza e ingenio que en los cuentos y piezas anteriores.

Al final de la pieza se reedita la conversación del comienzo, que ha llevado a esclarecer la muerte de Martin Caplan y a enturbiar

la aparente cordialidad entre los seis personajes (excluyendo a la episódica Sra. Mockidge), pero se le da un sesgo distinto, desviándola hacia una música trivial, que se escucha y baila, llamada *No hablemos de eso*. Se ofrece así la otra alternativa del discurrir temporal de la pieza, aunque las mismas alusiones del principio, a un folletín radial en que la verdad es *un perro dormido* y el marido, en su afán de saber, lo despierta, aparezcan ahora con una carga distinta, que corresponde a la primera versión posible de ese tiempo.

La idea -como dice Priestley- no es nueva, y hay otras versiones de ella. Recuértese, por ejemplo, *Examen de la obra de Herbert Quain*, en *Ficciones*, de Borges.

Pero tampoco importa demasiado esa idea, y la obra puede -contra lo que dice Priestley- ser entendida sin ella. Asimismo, no importa sustancialmente el problema policial de la muerte de Martin, ni la evocación de su vida; no es un fracaso de la obra -sino acaso un efecto de discreción- el hecho de que la figura de Martin no usurpe el interés del espectador, pasando a un primer plano que no le correspondería. *Lo que interesa en Esquina Peligrosa* -decíamos el 26 de setiembre, comentando *Ha llegado un inspector*- no es saber si Martin Caplan se suicidó o fue muerto. El hilo de la transparente pesquisa va comprometiendo las pasiones, los vicios, las mezquindades, las sordideces de los personajes presentes en escena -y lanzándolos en conflicto a unos contra otros- antes que reconstruyendo la historia de un muerto ausente. Es una equivocada objeción la de pretender que en el teatro de Priestley se relata más de lo que ocurre. Todo el relato, toda la parcial iluminación de un pasado es incidental. Se instala, es cierto, en una realidad confortable y previamente honesta, para disolverla.

Lo que cuenta en *Esquina Peligrosa* es el amor diversamente imposible de Olwen por Robert y de Freda por Martin, el de Robert por Betty y el amancebamiento de ésta con Stanton, así como la homosexualidad de Gordon. Todo lo demás pasa a ser el pretexto que ha servido para develar imprudentemente esta realidad penosa y frustrada.

La obra es -para referirla a un precedente conocido por el público- menos ambiciosa que *Ha llegado un inspector*; no corre hacia la alegoría, no busca prestigiarse con un sentido metafísico de la

existencia de ninguno de los personajes, no sobredice su intención. Es, como esfuerzo de composición dramática, más fluido pero más reducido que *El tiempo y los Conways* o que *Yo estuve aquí una vez*. Eso explica el desapego que Priestley siente ahora por ella.

Pero, pese a su aparente sencillez, *Esquina peligrosa* tiene muy serias dificultades para un elenco nacional. Exige ser dada con un ritmo vivo -que no debe confundirse con la mera velocidad para vocalizarla- y brillante, con una soltura y un aire de mundanidad fáciles, en el que asimismo habrá que ir inscribiendo la progresiva pasión de los personajes: la furia de Gordon, el desprecio de Betty, el cinismo de Stanton, la piedad de Olwen, el candor sobresaltado de Robert y el desinterés sarcástico de Freda.

Con actores nacionales -con experiencia de teatro radiotelefónico los más, con inexperiencia de cualquier teatro alguno de ellos- esa empresa era muy difícil. El director de esta versión entendió bien el ritmo de la comedia, buscó dar la vivacidad desprejuiciada de su escritura. Pero los actores se desmandaron a menudo, y se frenaron inadecuadamente otras veces.

El mejor estilo para representar *Esquina peligrosa* fue sólo entrevisto por el espectador, a través de esa fortuna varia de los intérpretes. Los errores no parecen subsanables, porque dependen de una mejor escuela teatral de los comediantes, resultado que no se consigue de la noche a la mañana.

Mora Galian (en el papel de Freda) fue la mejor figura del reparto, la que se situó más ajustadamente en el tono requerido por la obra. Pablo Lagarde Wilson fue el mejor entre los actores. A otros intérpretes (Victoria Almeida, Rodolfo Morandi) los perjudicó una incómoda vocalización radial y una mucho menor soltura escénica; a Micha Ibarra, un trac visible de debutante absoluta.

7 de noviembre de 1952

Conmemoración de Sánchez

El 7 de noviembre, la Comedia Nacional conmemoró el aniversario de la muerte de Florencio Sánchez. En la primera parte de ese espectáculo recordatorio, los alumnos de la Escuela Dramática llevaron a escena *La Tigra*, comedia en un acto (estrenada en el Teatro Argentino, por Pablo Podestá, el 2 de enero de 1907).

La Tigra, cuyos dos primeros cuadros están abocetados al estilo de los famosos apuntes del natural, que se proponía como ejercicio el naturalismo, es una de las obras más flojas de Sánchez. El último cuadro "breve escena de rara intensidad psicológica, decía Giusti- es uno de los penosos intentos de Sánchez en un sentido literario, el menos inmediato, dentro de sus posibilidades de creador. Hoy esa literatura ha envejecido, y pertenece al dominio mostrenco de las letras de tango. Aunque el efecto que esa vulgarización produzca sea acaso anacrónico, sirve para medir la desairada marchitez de la obra.

El elenco de la Escuela Dramática dio una pobrísima versión de *La Tigra*. Como directora, tal vez Margarita Xirgú esté totalmente fuera de cuestión cuando se trata del naturalismo criollo; la confusión de efectos y maneras fue realmente abrumadora. Estela Castro hizo una Tigra totalmente errónea, con voz y fraseo caprichosos; Nelly Mendizábal trasladó el tono del cabaret de 1900 al de un cumpleaños cursi de 1952. Y de parecido tamaño fueron los yerros de los demás actores. Posiblemente estas pruebas no puedan ser tomadas en cuenta sino por profesores, que conozcan de otro modo la aptitud de sus alumnos. Pero entonces, ¿por qué infligírselas al público?

Con la dirección de Héctor Cuore, actores de la Comedia -con algunos de la Escuela Dramática- hicieron luego *La pobre gente*, comedia en dos actos, estrenada en el Teatro San Martín por Angelina Pagano, el 1° de octubre de 1904.

El tema (*ese drama de la perdición por el vicio y la miseria*) volverá a aparecer, como anota Giusti, en el Sánchez más maduro de *Barranca Abajo*, *En Familia*, *Los muertos* y *Un buen negocio*. En vano se buscaría en *La pobre gente* esa sabia economía de la expresión teatral que tiene *En familia*, por ejemplo. Pero el instinto dramático de Sánchez aflora en algunas escenas, no obstante su falsedad intrínseca (la situación de incertidumbre que provoca en los personajes la desaparición de Zulma, jugada sobre el conocimiento que el público tiene de la misma).

Esta vez, Cuore conocía el estilo del naturalismo criollo, el sentido de la vida vulgar en Sánchez, y lo dio adecuadamente. Acertó asimismo en la composición de su personaje, como Carmen Casnell y -salvo algún exceso- García Barca. Echave acertó también, y acaso más sutilmente que ellos, en la escenografía, que daba la raída miseria del ambiente, sin ninguna minucia. No todos los papeles estuvieron bien servidos, y es lástima que el de Zulma -que importa en la obra- figure como el error irrescatable de esta discreta versión.

14 de noviembre de 1952

Hay que enterrar en la memoria a estos *Muertos sin Sepultura*

El lunes, un grupo de alumnos de la Escuela Dramática llevó a escena, bajo la dirección de Margarita Xirgú, una versión española de *Morts sans sépulture*, de Sartre (traducción de Aurora Bernárdez).

Podría considerarse la objetiva importancia del espectáculo, que estrenaba ante nuestro público la obra, si la representación de los alumnos de la Escuela no hubiese depredado tan ferozmente la tragedia, y si el público de fonoplatea que aprovechó de la gratuidad de la entrada para llenar el Solís, hubiese tenido alguna preocupación para situar al autor y a su obra, midiendo la novedad que se le ofrecía.

La dirección acentuó, en esta penosa versión de *Muertos sin sepultura*, la sensación del horror y la opresión físicos, desmentidos tozudamente por el libreto; y trasladó el espectáculo al dudoso e intenso dominio del gran guiñol.

La sangre de las torturas, la acentuación caricatural de los rasgos (papel de Clochet, por ejemplo) y la torpeza total de algunas de las partes (papeles de Jean, Lucie, etc.), se aliaron para la desfiguración inadmisibile del libro de Sartre. Más dolorosamente aún que en el caso de *La Tigra* -caso mínimo, al fin de cuentas- en *Muertos sin sepultura* surgió el precoz desgobierno de estos actores, mínima o nulamente encaminados, bajo el nombre de una dirección aparente y de previo prestigio. Es tal el desamparo de esta promoción de alumnos dramáticos que se censa íntegramente

el balance favorable de esta representación si se enumera la buena voz con que se emitió el papel de Canoris, y la discreta disposición escénica con que fueron servidos los de Henri y François. El resto fue un ampuloso desvarío, un patético desencuentro de los fervores con las aptitudes.

Por detrás de todo eso, la obra queda todavía a estrenar (y, por supuesto, a comentar cuando seriamente se estrene).

Una palabra final para el indescriptible público. Ululó tres horas con el infantil denuedo que favorece en el cine a las hazañas de los cow-boys. Aplaudió a muerte cuando François fue estrangulado y saludó como una fuga -por falta de entendimiento- el suicidio de Sorbier.

Paradojalmente, abogó por la bondad intrínseca de la entrada paga, que sirve para distanciar una sesión radial de preguntas y respuestas de una obra de Jean-Paul Sartre.

21 de noviembre de 1952

La cruz de los caminos

En un curioso término medio de reestreno y examen, los alumnos de la Escuela Dramática llevaron a escena, el lunes último, *La cruz de los caminos*, de Zavala Muniz.

A varios años de conocida, la obra mantiene sus antiguos defectos, que son -aproximadamente- los de toda la producción dramática del autor. Tiene un lenguaje imposible, abrumadoramente poético, falso en sí y más falso en cuanto accede a un intermitente planteamiento del asunto en el plano naturalista. Carece de estructura, hasta el punto en que esa omisión se convierte en falta de coherencia dramática, en desbaratamiento del personaje y de su historia. Con un criterio longitudinal de novelista o cuentista, el autor refiere la vida de Telémaco; supedita a ella la existencia y la desaparición de los otros personajes, que usurpan una atención de la que el curso de la obra no da cuenta.

Además, y como sucedía en *Alto Alegre* (posterior a *La cruz de los caminos*) conviven en la pieza el ligero escozor de plantear el problema y la prudencia de diluir o abstractizar sus soluciones posibles. No es la invocación genérica de un camino recto, no es la apelación al corazón de los hombres el centro veraz de las tribulaciones de Telémaco y los campesinos que lo acompañan en su marcha. El escritor no está obligado a la indagación sociológica ni al proselitismo. Pero el intelectual está obligado a una consecuencia lógica y a una medida del rigor: si esboza un conflicto no puede luego rematarlo meramente en palabras que soslayen su existencia. *La política en medio de los intereses de imaginación* -decía Stendhal- *es un pistoletazo en medio de un concierto. Es un ruido desgarrador, pero no enérgico; no se acuerda con el sonido de nin-*

gún instrumento. Eso ocurre, y es el defecto más lujoso, en *La cruz de los caminos*. Defectos más indigentes son los otros: la ampulosidad sin tiempo ni ley del lenguaje, la retórica de algunos de los conflictos de itinerario (el amor entre el peón y la señorita, el segundo plano del niño muerto, el apego del mensual a su obra arbórea). Nadie podrá excusar en el tiempo estas flojeadas: en veinte años los problemas que la obra alude siguen en pie, y ella sigue irrescatablemente inactual, sonora y abusiva.

Los alumnos de la Escuela navegaron una vez más a su riesgo. La dirección de Margarita Xirgú volvió a tornarse invisible, en obra que tan poco acceso natural tiene para la directora, y si las contadas aptitudes nativas de algunos de estos jóvenes alumnos penosamente los sostienen, es cada día más evidente que nunca tantos debieron tan poco a sus maestros.

El público: el mismo de Sartre.

28 de noviembre de 1952

La última en el cadalso

El Taller de Teatro *La Espiga* (así se llama) inició su vida escénica estrenando una versión española de *Dialogues des Carmélites*, de Bernanos.

En su traducción y refundición, Antonio Larreta -que también dirigió la puesta en escena de la obra- optó por el título, más teatral, de *La última en el cadalso*, que es el originario de la novela de Gertrud von Le Fort en que se inspiró, bien que sin tenerla a la vista Bernanos al escribir su libreto.

Dialogues des Carmélites es la obra póstuma de Georges Bernanos; fue escrita en Túnez en el invierno 1947-48, con destino a un film cuyo escenario había sido compuesto por el eclesiástico Raymond Bruckberger. El libreto quedó inconcluso, tras haber sido reescrito en varias partes por el autor, al morir éste; en cierto modo, la premonición de la muerte le dictó esta experiencia y la muerte la privó de retoques.

El hecho real en que se basan Gertrud von Le Fort y Bernanos es el guillotinado de dieciséis carmelitas de Compiègne, ocurrido el 17 de julio de 1794. El drama se centra en el personaje de la novicia que, proveniente de un hogar noble, acude al martirio -superando sus vacilaciones- cuando tiene noticia de que sus compañeras han de ser ajusticiadas. La tesis aparente de los *Dialogues* es la de que el martirio no es un partido de vanidad o volup-tuosidad religiosa, sino una consecuencia natural de la persecución: la fe no tiene que exaltarse sino templarse en la adversidad.

Con este asunto, Bernanos ha escrito sus diálogos para un film y ellos son ofrecidos, en laboriosa refundición, en la escena de un teatro.

La prosa noble y amplia -muy rara vez pujante- de Bernanos no basta para que el espectáculo adquiera, en sentido estricto, convalidación escénica. Con un libro escrito a lo largo, la adaptación tiene que hacer de las tomas del film cuadros de una pieza dramática. Y esa pieza resulta poquísimamente teatral, aun para quienes no hacemos de la teatralidad una categoría extra-literaria.

La novedad escénica de publicar la vida conventual -con el prestigio de curiosidad que agrega su clausura- se agota mucho antes que el caudaloso texto, menor de inventiva y mayor de fatiga. El punto de confluencia del teatro y la cartuja no existe, como existe en *La primera legión*, de Emet Lavery, precedente cuya memoria concitan estos *Dialogues*. Y entonces sobreviene -para quienes no pongan una pasión propia en el trance de Blanche de La Force- el tedio. *La última en el cadalso* no es teatro, al punto extremo de que aburre (y éste no es un estado de ánimo sino un juicio) desde la escena de un teatro.

Aburre, aclarámoslo, a pesar de la propiedad con que fue vertida esta vez, del atildado sentido de espectáculo que se le deparó.

Benght Hellgren fue el autor de decorados irreprochables, cuidadosamente realizados. Antonio Larreta tradujo pulcramente y dirigió con tino. Pero toda la puntería de esos aciertos inusuales, y todo el despliegue material que supuso la puesta en escena, no pudieron superar la frigidez y el hastío de la extensa velada. No entendemos qué razones valederas en teatro pudieron dictar esta empresa; acaso los motivos de snobismo religioso hayan contado más, teniendo en cuenta el público que, con el libreto póstumo de Bernanos, se aseguraba *La Espiga*.

Dialogues des Carmélites no era, no podía ser teatro; algún día otros dirán si puede ser cine. Y aun fuera del teatro, la insuflada grandeza católica del asunto está por encima de los nobles pero pálidos medios con que literariamente fue tratado.

En la carrera de un director con buenas aptitudes y pocas oportunidades a expresar hasta el fin, *La última en el cadalso*

resulta un título difícilmente justificable, del mismo modo -aunque por otras razones y en diversa medida- que *Pascua* de Strindberg. ¿O es que la misma elección de los textos es, en este caso, una política propicia para las oportunidades materiales de hacer teatro, un precio para hallar esas ocasiones?

El elenco de *La Espiga* soportó la prueba de una obra ininteresante, que es la peor prueba. Elida Pereyra Bustamante y Suzanne Pinet fueron las mejores. Carmen Avila, en cambio, se halla en un momento de declinación, creemos que temporario, de su carrera de actriz, y lucha con papeles y textos ingratos (El juego de Ifigenia, el de Blanche La Force) de los que extrae una invariable vehemencia, Stábile se perjudicó con el engolamiento y Brenda Trillo con el énfasis lento que dio a sus partes, en una obra que ya no corría.

Hay que esperar que, con el mismo decoro formal de esta vez, con la misma seriedad (y menos aridez) de esfuerzo y con iguales exigencias de escenografía y dirección, el conjunto pueda hacer segundos y terceros espectáculos menos plúmbeos. El buen olfato del teatro puede prescindir del olor de santidad.

5 de diciembre de 1952

Un homenaje en escala

Uno de los homenajes más satisfactorios que ha suscitado el vigésimo aniversario de la muerte de García Lorca, fue la reposición de *Así que pasen cinco años* por el Teatro Universitario. Hablamos de reposición ateniéndonos al simple dato histórico de que este mismo elenco había llevado a escena la obra en el auditorio del Liceo Francés, hace ya mucho más de cinco años. En realidad, nada tiene que ver la esquemática, desnuda puesta en escena de aquella vez con esta versión cuidadosa y fiel de 1956.

El fervor intelectual rinde más que la ambición dramática, en las posibilidades de los teatros independientes. Y *Así que pasen cinco años -leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*, según la llamó su autor, al escribirla en 1931- convoca más ese fervor que aquella ambición. A Teatro Universitario, conjunto de *vis intelectualista*, ninguna obra de García Lorca podría venirle tan bien; la preferencia reiterada, a través de las épocas, es un exacto escrutinio de disponibilidades, y la mayor afinación de la labor del equipo, a lo largo de toda una ejecutoria teatral, sólo podía favorecer la suerte del reestreno.

La versión de hoy es, por todo eso, más madura, más redonda y de mejor estilo que la del Liceo Francés. Es también más rica y diversa, más comprometida. Toda la gama extensa del libreto, desde su extralúcido toque surrealista a sus reminiscencias italianizantes de *commedia dell'arte*, fue pulcramente dada por la dirección de Barbagelata, por los escenarios de Gallup, por los trajes que -con méritos de obediencia y de gusto- hizo el taller de costura de T. U. El cuadro I del tercer acto, por ejemplo, asistió a la conjunción plena de esos aciertos, y fue la mejor pauta de la adecuación fundamental de este homenaje, acaso el más rendido en escala de cuantos se hayan realizado en estos días.

Es claro que esta fantasía críptica del tiempo no es, a pesar de lo que se diga en contrario, una de las obras mayores de García Lorca; no tiene el aliento trágico de *Bodas de Sangre* o *Yerma* o *Bernarda Alba*, ni la sabrosa enjundia dramática de ese dechado de perfecciones teatrales que es *Doña Rosita*. En ese sentido, esta ocasión del Teatro Universitario, era quizá la menos expuesta de cuantas acaban de aventurarse. Pero también era de principio la más flaca: porque aun bien hecha, *Así que pasen cinco años* es menos comunicable, y su fuego metafísico envuelto en las metáforas o trasegado al verso, es más difícil de instaurar en el ánimo del espectador común que cualquiera de aquellas otras piezas. Menos lejos, en la plenitud de sus efectos, de las aptitudes de un elenco de aficionados, de sus comunes disposiciones para el drama. *Así que pasen cinco años* hace correr, en cambio, un riesgo de frigidez: el de transcurrir simplemente sobre el desconcierto y el estupor de los públicos.

Teatro Universitario puso en la empresa una pasión intelectual visible y contagiosa; exprimió todo el partido que podían dar las pequeñas amenidades cromáticas de una puesta en escena respetuosa, y los valores idiomáticos de un texto limpiamente dicho. Tampoco en este sentido tuvo problemas: con el solo acatamiento de la *elle castiza* y una cadencia fiel para prosa y verso, obtuvo -en esta obra menos carnalmente española que cualquier otra del teatro lorquiano- una elocución sin disonancias flagrantes, sin azarosos traslados.

Por todo esto, con una obra que no urge a los actores y que concita la lucidez del estudioso, Barbagelata llevó a su conjunto a un éxito honesto y justo.

30 de noviembre de 1956



*Con Inés y su esposo, Juan Carlos Rivas.
Coyoacán, ciudad de México, enero de 1983*

Con más pasión que cuidado

Con *Mariana Pineda*, El Galpón no dio una buena medida de sí mismo ni una buena versión del romance popular de García Lorca.

Contra lo que sucede de ordinario, la dirección de Brenta nos pareció esta vez descuidada, negligente del todo y de los detalles. Los actores y las actrices quedaron en general librados a su tono, a su manera y a su amaneramiento; la escenografía -infel de concepción en el primer ambiente, mejor en el segundo- redujo de hecho a dos las tres estampas (porque la palabra tiene también una connotación física, y el autor la señala en las indicaciones del prólogo) y fue desprolija de realización. Los efectos de sonido fueron torpes, como en el caso de la indiscernible lluvia de la segunda estampa, o simplemente faltaron, como en el caso del jinete de la primera. Las pausas y las transiciones, por algunas de las cuales García Lorca se mostró especialmente minucioso y preocupado, se saltaron o fueron dadas fuera de sitio, sin valoración de su sentido en el texto. El verso, en error que parece cundir en las versiones uruguayas de esta conmemoración, fue a menudo roto o mal dicho; y el lenguaje todo, que plantea exigencias apenas sutiles de cadencia y de dicción, apareció a menudo arrollado en un habla de impetuosa vulgaridad.

Fue precisamente eso -cierta maciza planta de vulgaridad escénica- lo que quitó sabor evocativo, encanto de época, ardor romántico a esta versión de *Mariana Pineda*; se la dio como un palmario drama personal -coreado por los demás actores- y por eso ascendió recién hacia el final, cuando Mariana Pineda tiene ya un imponente destino trágico, y su condición de heroína asume todo el peso de la obra. En ese final (el mejor en la iluminación de Ulive, que toca

el rostro de la protagonista con una sobresaltada luz verde, y nimba tras ella una aurora cárdena y siniestra; y también el mejor en el acento de Mary Greppi) esta *Mariana Pineda* encontró recién al elenco y se reconcilió -tal vez demasiado rotundamente- con el público. Mary Greppi es una de las pocas, muy pocas actrices con posibilidad dramática en nuestro teatro independiente. La ayudan su voz, su firme implantación física, su máscara bien moldeada, llena y expresiva, lejos del delicuescente detalle mímico. Pero precisa, acaso más que otras actrices peor dotadas que ella, ser cuidadosamente dirigida. Tiene una tendencia a enfatizar -con párpados entornados, con miradas oblicuas, con vocablos empinados a la punta de los labios- sobrepujando los efectos, ignorando las transiciones, dando una extremada calidez externa a un más hondo pathos trágico. Su Mariana Pineda estuvo siempre inmersa en la tragedia, con una impostación de heroína predestinada y perdida que el texto -si alude y acota desde afuera- no pide en cada una de las palabras y de los gestos. Hizo así una criatura del rictus y del grito trágicos, una desproporcionada *Phèdre*. En sus arrastres y sus quiebras de voz, en los vuelcos de cabeza, en las actitudes de energía y de vencimiento, estuvo demasiado intensa. Tal vez el efecto fue más notorio, por la neutralidad y la atonía de las demás actrices de El Galpón, en el imposible contraste con una Doña Angustias y una Clavela inexistentes. Hacia el final, arrebatada y sola, se avino del todo a su papel y obtuvo los mejores minutos de la noche. Recordamos de esta misma actriz una Hedda Gabler desaparecida pero muy interesante, y alguna menuda caracterización de comedia para la que se demostraba menos manejable (*La difunta madre de la señora*, de Feydeau). Es necesario concederle en adelante oportunidades dramáticas e infundirle auténtica confianza en sus medios, para que entre ellos empiece a figurar la medida.

En cuanto a Blas Braidot (en el papel de Pedro de Sotomayor), confundió la pasión panfletaria con la emoción dramática más tenue de su personaje. El texto le daba pautas claras en contrario, porque señala repetidamente que Sotomayor *habla de una manera dulce y con voz suave*. Braidot lo dio como si fuera un desmeleñado personaje del Teatro de la Revolución, de Rolland, en esa persecución obstinada del efecto polémico y del subrayado social, que tan a menudo instauran la tribuna en la escena, con perjuicio de la pureza dramática, en las versiones de El Galpón.

Más fría, pero también más estereotipada, es la manera de Salzano, cuyo visible esfuerzo prosódico está acaso exacerbado por la frecuentación del radioteatro. Todos los personajes (Vershinin, Pedrosa) están siendo pasados por este proceso de obsesionada maceración verbal, y todos salen de él igualmente distantes y neutros. Tiene que abstenerse de extremar este modo, que sólo le deparará actuaciones exteriores, frías, mecánicas.

El resto del elenco, con algunos aciertos (las dos novicias) y algunos errores (Amparo y Lucía, la primera sobre todo, ya que su desenfado es vulgaridad: nadie cree que deba hablar tocando siempre el rostro de Mariana Pineda), rindió en la medida acostumbrada.

El Galpón logró meses atrás, con *Tres hermanas* de Chejov, uno de los más importantes -si no el mejor- de los espectáculos de teatro independiente de 1956; esta *Mariana Pineda*, menos conciliable con sus posibilidades de equipo, da -al fin de temporada- una nota sensiblemente más baja.

7 de diciembre de 1956

Un americano desapacible

Quien haya visto dos o tres obras de Tennessee Williams, sabe ya a qué atenerse: puede esperar todo lo que dé un dramaturgo pujante y vital, nunca lo que puedan ofrecerle, más refinadamente, un escritor culto y un distinguido ser pensante. Porque si Williams es siempre, a pesar de todas las disparidades, lo primero, hay un límite de la expectativa, que consiste en que se sepa de antemano que no podrá ser nunca lo segundo.

Esto confina las zonas de su interés y su aplicación. Sin un genio que le dé las sorpresivas posibilidades de variación en estilo y visión de un Faulkner, o la inquietud y la angustia metafísicas de un Julien Green, ilustrará hasta el cansancio de su poderoso aliento el largo tema del Sur americano, suntuoso, puritano, caduco y corrupto, suspendido y encerrado en el tiempo. Ese mismo tema lo ha llamado, por una afinidad directa y sin cálculo de sabiduría literaria, a producir una dramaturgia barroca, prepotente, abrumadora. Los problemas son unos pocos y los mismos: los límites de la cordura (*Un tranvía llamado deseo*), los del sexo (*La rosa tatuada*), los de la realidad (*Zoo de cristal*); muy a menudo imbricados unos en otros, y siempre sobreescritos de fondo, dados con una demasía de acento, con un énfasis de concepto y de forma que hace las veces del drama.

En *El gato sobre el tejado de cinc caliente* la mixtura es -como el título- de mayor elaboración que nunca. Y por eso mismo, los vicios de impureza y de esterilidad en los últimos términos, son más visibles y llamativos. En *El gato*, Tennessee Williams no se ha confiado a un solo tema dramático, sino a la clamorosa juntura de varios. Papá William tiene cáncer y lujuria senil, desesperado y

craso apego a una vida que malgastó y se le va; Brick tiene un recuerdo desapacible y una experiencia mal saldada de amistad, en los términos escaldados de la relación homosexual, y comparte con su mujer (Maggie) un matrimonio resentido y acre, del que surge para ambos una áspera situación de encono y de fracaso, en ella con empecinados conatos eróticos, en él con una sumersión brutal en el alcoholismo; Gooper -hijo de Papá William, como Brick- y Mae, su prolífica mujer, están dominados por la codicia, por una sórdida avidez de dinero y de posesión; Mamá Jenny tiene un aplomo simplón, un encaje sencillo e incomprensivo en la vida de los demás, un cariño engorroso e inservible.

Con todo ese abundante y fragoroso material, Tennessee Williams sólo crea entre sus personajes polémicos enfrentamientos verbales y hasta calibradas oposiciones dramáticas; pero no drama, en la concertación mayor que implica el vocablo. El provocativo primer acto es casi un soliloquio de Maggie, que se escuece en la vida como un gato sobre un tejado de cinc caliente. Su marido, Brick, a pesar de que llega hasta el arrebato de violencia física, en realidad no responde al estricto compromiso dramático, y está obstinada, taciturna, elusivamente al margen de toda la situación, aunque la habilidad del autor lo lleve a dibujarse suficientemente en los márgenes, con mayor economía de recursos que los demás. El segundo acto asiste al diálogo mejor trabado de la obra, el que se empeña entre Papá William y Brick. Pero estamos siempre en la toma de posiciones previa al drama, y éste no ha de llegar nunca.

Están los temas conocidos de una dramaturgia propia o ajena (Tennessee Williams le debe tanto a O'Neill como al Faulkner de *Absalom, absalom*); la decadencia, la corrupción secreta de la enfermedad y la muerte, la avidez espuria, la homosexualidad. Están también sus obsedidas repeticiones: el invisible Skipper es una reedición del novio homosexual de Blanche du Bois, y ambos se suicidan o dejan caer en la muerte.

Pero en ninguno de esos temas Tennessee Williams creyó esta vez suficientemente. ¿Alguien podría decir cuál es el tema de *El gato sobre el tejado de cinc caliente* en unas pocas palabras, y por lo menos con un grado equivalente de precisión a aquél en que puede afirmarse que la rumbosa locura de Blanche du Bois es el tema de *Un tranvía llamado deseo*? Creemos que no. Porque no

hay una espina dorsal en el drama, y nada -entre tanto efecto argüido y truculento- conduce a encontrarla. Cada acto de los dos primeros -únicos a tener seriamente en cuenta- agota sus efectos en el enfrentamiento que provoca, pero no lleva unívocamente al asunto. La larga requisitoria del resentimiento, del erotismo insatisfecho y de la aridez femenina, que acosa todo el primer acto, no sirve a la obra ni más ni menos que la soberbia y la desolada soledad de Papá William. Y el diálogo Brick-William, lo mejor de la pieza, sólo ilustra sobre la oposición de ambos, sólo ilumina sus zonas abismales de duda, de escondida o proclamada fragilidad, de asco, de desgana o de lujuria, de fracaso o de ambición. No juega para un asunto que radique ahí, que estribe en los intensos términos de esta dialéctica. Porque los otros subtemas también actúan, también asumen el transcurso de la obra, en esa indiscernible junción sin concierto que es el desbaratado tercer acto, en el que Tennessee Williams, con toda su fuerza, no sabe paladinamente qué hacer con una obra que se le desmanda y desdibuja. La codicia, la famosa *mendacidad*, el instinto de la especie, la turbadora vecindad de la muerte, todo se resuelve sin combinarse, en este tercer acto. Y es sintomático que con los hilos sin trenzar de tres o cuatro temas de suficiente impostación trágica, este barroco del teatro necesite todavía de un tornado sureño y de un final por decreto escénico -en el que la palabra y el subrayado de iluminación fragúan autoritariamente una desembocadura cualquiera al destino de todos esos seres, que honestamente no tienen ninguna- para que la obra termine de algún modo. Si lo que a otro dramaturgo le daría para una trilogía, a Tennessee Williams no le basta para rematar un drama, es por su actitud última de inconvicción artística, que explica esa penosa falta de crecimiento interior de la inventiva dramática propiamente dicha.

Se ha publicado ya que Williams escribió, a pedido de Elia Kazan, un segundo final para la pieza, como pudo escribir -con desapego y feracidad- un tercero, un cuarto o un quinto. Tanto daba. Porque no hay ninguna necesidad interna prevalente, provocada por una ley cualquiera, por una simple insinuación de fatalidad del asunto. Mal puede haberla desde que troncalmente no hay un asunto en *El gato sobre el tejado de cinc caliente*

Dicho todo esto, no puede negarse que *El gato*, como toda obra de Williams, supone por lo menos una experiencia intrigante: la experiencia de una literatura bastante poderosa, dada con un

gran rebuscamiento de efectos y una barbarie irresistible de los medios verbales, que la hacen incurrir en la grosería meramente estulta tanto como tocar candideces primigenias del sentido, que con fuerza y frescura de descubrimiento Tennessee Williams trasladada a menudo al diálogo. En ese sentido, *El gato* mantiene vivo el interés, sin lograr la aquiescencia. Interesa precisamente por su detritus de incultos materiales de sentimiento, de pasión, de supersticiones de vida, época, ambientes y literaturas, y por esa fórmula de gigantismo y vociferación emocionales, de lirismo, de escatología, de humor negro y de pueril novelaría terrorífica, a la que ha pagado tanto tributo el genio americano (a Faulkner y O'Neill puede agregarse toda una lista, desde la delicada efusividad adolescente de Thomas Wolfe hasta el más pérfido y civilizado Henry Miller).

II

La puesta en escena (confesamos no saber hasta dónde sigue la de Elia Kazan para Broadway) es cuidadosa y calculada, pero busca más los efectos externos que una correspondencia profunda con el libreto, en su propio estilo. Así, la escenografía de Vanarelli y Gelpi (muy bien realizada) sugiere los invisibles espacios abiertos de cielo sureño y 28.000 acres plantados de algodón, pero no la habitación en que vivieron antes los homosexuales Jack Straw y Peter Ochello, aunque esta proyección esté invocada en el texto de Williams, como el toque de un recuerdo inquerido, lóbrego y tenebroso, que haga las veces de una alusión ambigua a posibles ciclos de un mismo destino. Sirve en cambio el decorado para que la puesta en escena logre esa coyuntura de realismo y fantasía surrealista a la que es tan afecta, en otro de sus deslumbrantes fugios de inmadurez, la dramaturgia americana (recuérdese el *Zoo de cristal* del mismo Williams, o *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller).

Francisco Petrone, como director, fue escrupuloso y prolijo como pocas veces lo es un director profesional rioplatense. Se contrajo, es cierto, más a una intención de mover a los personajes en escena que a la de hacerlos decir bien; pero acaso fue así porque tuvo conciencia de las limitaciones notorias de su elenco en este sentido, limitaciones entre las que empezaban por contarse las propias como actor.

Los efectos de esa dinámica de la dirección se hacen apreciables si se comprueba que ella ha permitido sustituir a Inda Ledesma -cuya Maggie nos la sindicó hace meses, en Buenos Aires, como toda una revelación dramática- por una actriz mediocre como Eva Donge, sin demasiado detrimento de la versión; la mecánica de los movimientos, según un diagramado espectacular del primer acto, rescató todo lo que podía conservarse en medio a tanta disparidad de medios expresivos.

Como actor, en cambio, Petrone dice tan mal que su personaje aparece enterizamente dado en el tono de la suficiencia y el engrimamiento; y esto es más bien un efecto de su imposible y arbitraria prosodia que un pecado de composición simplificada del personaje. Pero a la larga, y a los ojos (y sobre todo a los oídos) del público, lleva al resultado de esa indeseable simplificación. Cuando Papá William confiesa a Brick su ternura por él o sus dolidas claudicaciones en la vida de relación conyugal, Petrone no encuentra otro tono que el que había dado antes, para componer la avasalladora aparición escénica del personaje. Y seguramente Tennessee Williams quiere algo más traspasado y complejo, algo que revele la secreta comezón de la muerte, la obra emoliente de la enfermedad incurable. Pues por más que nos repitan los demás personajes que Papá William tiene cáncer y morirá de él, el espectador nunca participa del efecto insidioso que da ese dato para irlo conociendo; nunca lo atisba -como Thomas Wolfe veía al personaje del Padre en *Del tiempo y del río- consumido y horadado por la gran planta del cáncer que florecía en sus entrañas*. Se necesitaban más sutileza de juego escénico, más don interior de expresión, mayor autoridad dramática en el silencio, en la pausa y en el ensimismamiento que los que Petrone puso impetuosamente al servicio de Papá William, entendiendo que esa grotesca seguridad en su propia escala de valores no estaba ya averiada, no tenía ya -en trance de muerte- algo de gala marchita y corrompida, algo de patética vacilación recubierta de jactancia.

Duilio Marzio hace en cambio un Brick acertado en esa misma dimensión interior; es eficaz sin exageraciones en la expresión taciturna de desgana, asco y encono que definen a esta figura, la mejor dibujada de la obra. Su caracterización es, con mucho, en esta versión en que no sigue estando Inda Ledesma, la mejor, la de más fiel y distinguida ley teatral.

Eva Donge lucha ímprobamente con dificultades superiores a su aptitud, y está -como ya dijimos- bien dirigida, para rendir cuanto hay en ella. También, en medida más modesta, María Esther Duckse da más de lo que podía esperarse de su carrera en el sainete y la revista, aunque su papel es el más simple, el menos sofisticado de todos los de *El gato*.

Jorge Larrea y Martha Quinteros hacen bien a la pareja cuncupicante, ordinaria y ávida de Gooper y Mae.

En suma, y a pesar de toda esta fatigosa cuenta de salvedades, el espectáculo está notoriamente por encima de lo que es usual en el teatro rioplatense; es estimulante hasta en sus topes, errores y frustraciones y, ya al borde del receso teatral, ofrece una nota de inusitado interés escénico y de enjundiosa discusión literaria a este Montevideo de cálido diciembre.

14 de diciembre de 1956

Los independientes, los profesionales y el público

La manera más corriente -y acaso también la más verdadera- de plantear al fin de este año nuestra cuestión teatral, se encierra en una pregunta: Ahora tenemos un público; para que se mantenga y crezca, ¿cómo hay que servirlo?

Los problemas del éxito -que Jouvet dijo alguna vez que eran los únicos del teatro- caben en la respuesta; pero la inquisición mide, por su parte, los alcances de una situación crítica. Ese público, que ha sido formado por el simple crecimiento de la ciudad, por las espontáneas apetencias de la gente, y que ha afluído a la Comedia Nacional y a los Teatros Independientes, propicia una mayor actividad escénica. Pero ella se ha cumplido sin ningún plan, sin ningún sentido de programación por ciclos, sin ningún estimulante propósito de empresa cultural. El azar de la simple junción de varias devociones y de una continuidad profesional, ¿puede seguir proveyendo a esa demanda?

I

El Teatro Independiente ha adquirido comparativamente la mayor importancia que haya tenido desde su iniciación. La cantidad de elencos, la diversidad de programas, una mayor asiduidad de sus espectáculos, un hábito hecho en su público, todo lo síndica este año -como culminación del esfuerzo de varios otros- a una consideración preeminente. Si hubiera que responder a la pregunta de cuál fue el hecho teatral más importante de 1956, seguramente habría que decir que él estuvo constituido por el éxito mate-

rial del Teatro Independiente, en el doble sentido de la aceptación pública de sus actuaciones y del ensanchamiento de su ejecutoria.

En primer lugar, ese Teatro Independiente ha llegado a una posibilidad más cierta del espectáculo teatral. Exitos como el de *Tres hermanas* de Chejov por El Galpón y *Doña Rosita la Soltera* de García Lorca por el Club de Teatro, aluden sin duda a un grado de creciente madurez en la empresa de los aficionados, y muestran una mayor adultez de todos los medios conducentes a una representación (dirección, interpretación, escenografía, utilería, lumino-tecnia). El aire de valerosa chapucería, que en un pasado no lejano invalidó tanto emérito esfuerzo, es ya la lástima anacrónica de algunos elencos que no han evolucionado y que no se resignan a desaparecer o nacen extemporáneamente y sin razón.

En segundo lugar, el Teatro Independiente mantiene vivos ciertos fermentos del interés teatral, que en manos profesionales habían tenido hasta ahora un tratamiento menos entusiasta. Esto no es nuevo. En 1947 escribimos, reseñando el fenómeno de la existencia de un teatro de aficionados en Montevideo (*Escritura* N° 3), lo siguiente: *Los aficionados han vuelto a aventajar a los profesionales en la ambición, en la tentativa por la obra importante; han demostrado un mayor sentido de la emulación, o un sentido de la emulación mejor dirigido: no al éxito material, siempre dudoso en nuestro medio, sino a la vastedad de la empresa escénica, al ofrecimiento de la novedad, a la presencia de un espíritu.*

Los teatros independientes han reestrenado a Chejov y hecho conocer a Höchwalder, por ejemplo; con la distancia que va de uno a otro nombre, ambos hechos tienen importancia. ¿No es eso más significativo para el público montevideano de hoy, y cualesquiera hayan sido los resultados, que estrenar a Husson o Roussin, que exhumar a Xavier de Acha?

En tercer lugar -y éste ya es un mérito equívoco, porque acaso involucra otro tipo de ambiciones y, con él, otra índole de riesgos- el Teatro Independiente tiende ya a buscar directamente el éxito de público. La mayor atracción de multitudes en nuestra actividad teatral de 1956 fue -aun habida cuenta de la pequeñez de la sala- la puesta en escena de *El caso de Isabel Collins* por el Teatro Circular. Si el tema tenía una boga especial por circunstancias notorias (al punto de que también se dio un título nacional, en el mismo teatro independiente, para servir a esa vigencia del problema: *El Pablo*, de Angélica Plaza), el éxito del Circular tiene tal vez

otros ingredientes: la construcción fácil y atrayente de la obra, su fluidez y su carácter libelista y sensacionalista. Es muy posible que tengan razón quienes recuerdan que *El proceso de Mary Duggan* era, hace varios años, mejor que este caso de Isabel Collins, y que hoy ya nadie lo nombra. Mary Duggan e Isabel Collins son, por igual, hechuras para el teatro profesional, para su busca des-aprensiva de públicos. Que el T. Independiente haya tomado también ese camino es algo nuevo y -¿a qué negarlo?- es también un espejismo peligroso. Si estas ciento cincuenta representaciones de Isabel Collins crean algún sentido deportivo de emulación entre los independientes, los resultados no serán buenos. Mejor es centrar ese cotejo alrededor de los títulos que hemos mencionado antes. De todos modos, y para la dimensión de sus salas, el Teatro Independiente tiene un público ruidosamente adicto y suficientemente asiduo. Eso lo libera de la necesidad de marchar hacia otras formas del éxito, por atajos tentadores pero escabrosos.

Los males del Teatro Independiente no han evolucionado como sus virtudes. Si han evolucionado, ha sido para agravarse, por lo menos en un caso: como en el cuento del coronel que se compraba un cañoncito para hacer la guerra por su cuenta, surgen directores todos los días en el teatro de aficionados. Hay, en ese sentido, cada vez una mayor dispersión de grupos, sin que esa multiplicidad enriquezca las posibilidades del Teatro Independiente o atienda, en cada caso, a un propósito definido y diferenciado.

Los elencos de teatro independiente -a veces por el ingenuo método de reclutar sus actores con llamados en los diarios, como *servicio pedido*- nacen a menudo sin una razón, sin una probabilidad de competencia, sin una intención. Nacen para servir, en la escala más modesta, eso que también aquí podría llamarse (con términos que la política ha hecho peyorativos) el culto de la personalidad. Este culto existe asimismo en elencos más afianzados, con acreditada razón de ser; y en este caso, es visible que marca topes a la actividad de los conjuntos.

El camino aconsejable sería el de afirmar la existencia de menos pero mejores elencos, declinando prioridades y primacías, y el de trabajar con menos esnobismo, con más sólido sentido de la cultura teatral y con mayor sentido de la propia misión, que la favorable acogida del medio parece haber hecho tan clara.

II

La Comedia Nacional está, en cambio, en un momento muy incierto de su carrera. Tiene sin duda su papel fundacional en la existencia de un público y en el renacimiento de un interés por el teatro en Montevideo. Pero no podrá seguir viviendo de esos solos reconocimientos.

Este año de 1956 fue el de su mayor éxito en el extranjero (en Buenos Aires, su presencia suscitó un interés desusado para la rutina de aquel grande y viciado medio teatral); pero también fue el de su mayor estancamiento y el de su más oscura crisis en el ciclo de la actividad ordinaria.

Hasta su devoto público de las noches de estreno ha empezado este año a retraérsele: su frígida versión de *El profanador*, de Thierry Maulnier, se estrenó con media sala, en lo que debería haber sido una advertencia muy seria para la dirección -ahora cada día más diluida- de esa empresa compleja de arte y administración que es la Comedia.

Aparentemente, la Comedia ha acrecido sus posibilidades: sus versiones convocan este año la labor de seis directores alternos, si es que no nos olvidamos de alguno. Atienden, asimismo, a la actividad de dos salas (el Solís, el Verdi). Sirven a propósitos de representación oficial (relaciones con la Argentina, en *La novia de los forasteros*; centenario pomposo del Solís con Bretón de los Herreros y X. de Acha).

Todo esto, que podría dar una falsa perspectiva del éxito, alude en verdad a precoces coyunturas de academicismo por un lado, y a trémulas perquisiciones del interés del público por otro.

Si se echa una mirada al repertorio de la Comedia en este año, es imposible ver allí un propósito mínimamente coordinado, algo menos caprichoso que el simple azar: porque, en efecto, ¿hay la posibilidad de trazar una línea de coherencia entre los nombres de Pico, Roussin, Bretón de los Herreros, Di Candia, Husson, Xavier de Acha, Höchwalder y Thierry-Maulnier?

Alguna vez, en comentarios periodísticos, se le ha ofrecido a la Comedia una lista de autores por estrenar y de celebridades por

reponer, para indicarle un camino. Más constructivo que darle recetas, sería acaso ayudarla a hacer conciencia de sus incertidumbres y tanteos actuales, con algunas preguntas: ¿qué se busca con la alternativa de los directores y con el azar de que ellos propongan sus muestras de repertorio?, ¿qué se logra con ocupar dos salas cuando no se tiene -en buena ley- un solo elenco con todas sus edades?, ¿qué se piensa de la paladina inexistencia de una dirección estable?

En estos días se ha publicado la alarma de que, con la ruptura de su status actual, la Comisión de Teatros Municipales sea buena presa de la politización a cuota fija, entre cuyos indeseables encantos se menciona -tal vez como amenaza monstruosa y semifantástica- la exigencia de que el repertorio de cada año sea previamente aceptado por el Concejo Departamental. Este riesgo tiene la virtud de allegar a la Comedia adhesiones que su crisis de este año no haría de otro modo tan fáciles. Nadie puede dejar de ver en la politización un mal mayor, y una fuente de desaciertos más espurios, aunque en el caso de la Comedia el pasaje sólo se haría desde la política de las personas (que también suelen ser políticos) a la política de los partidos.

III

El público, cuya fluctuación puntúa estos éxitos y estas desazones, tiene también sus propios misterios. Parece exigente cuando deserta de los espectáculos de un cómico tan pródigo como Pippino De Filippo, porque éste abusa de su cuota de vanidad como autor. Parece mucho menos evolucionado cuando acorre con novelería otros espectáculos y se organiza en polémicas para contribuir a la temperatura y la leyenda de un título menor y de algún temprano divismo de circunstancias.

No es todavía -¿cuándo lo será?- un público de cultura literaria, un público auténtico, en sus intereses y sus rechazos, un público de limitaciones conocidas y ciertas. Tiene, en una parte que es la que le da tonalidad en las salas chicas, un marcado carácter de dilettantismo y esnobismo; en la medida en que esos estímulos lo sostienen, existe pero es imprevisible. En lo que hace la simple rutina (estrenos de la Comedia) decae.

Con todo, también de él hay que decir que es sensiblemente mejor que el de hace diez años. El aislacionamiento platense que existió hasta hace poco tiempo, fue providencial en ese sentido.

28 de diciembre de 1956

Índice

Sobre el autor	387
Prólogo	389

**Selección de artículos de Crítica Teatral, publicados
en el Semanario “*Marcha*” entre el 21 de julio de 1944
y el 28 de diciembre de 1956**

- Narciso Ibáñez en <i>Mis Amadas Hijas</i>	395
- Una Excelente Comedia de Supervielle	397
- La Reaparición de Margarita Xirgú	401
- <i>El Adefesio</i> , de Rafael Alberti	405
- <i>La Dama del Alba</i> , de Alejandro Casona	409
- <i>Así que Pasen Cinco Años</i> , en el Teatro Universitario	417
- <i>El Balcón</i> de Bunnar Heiberg, en la Asociación Cris- tiana	421
- <i>La Casa de Bernarda Alba</i> , estreno de Margarita Xir- gú	425
- Comedia Francesa en el 18 de Julio	433

- Una Agradable Comedia en el 18 de Julio, Presentó Esteban Serrador	441
- Sobre la Temporada de Berta Singerman	445
- <i>Eran Diez Indiecitos</i> , en el Teatro Artigas	451
- Insustancial Comienzo de la Temporada Francesa	455
- Lo Único Significativo de la Temporada Francesa	459
- <i>El Viajero sin Equipaje</i> , por el Teatro Universitario ..	463
- Una Versión de <i>Otelo</i> por Luis Arata	465
- Carmen Amaya	473
- Pintoresquismo Indigente en la Actuación de Hugo Devieri	475
- Cinco Horas con O'Neill en el 18 de Julio	477
- <i>Juan Felipe</i>	481
- Una Obra de Mauriac por el Conjunto <i>Tespis</i>	483
- No Hay Dos sin <i>Tres Lunas de Miel en Avión</i>	487
- <i>Vive Como Quieras</i>	489
- Comenzó la Temporada de los Teatros Independientes.	491
- Fallando y Fallando	493
- Lola Membrives en la Facilidad	495
- De la Pobreza sin Virtud, o 1948 en el Teatro	497
- Un Estreno Beato en el 18 de Julio	505
- Un Melodrama de Benavente	507
- Primera Velada de la Comedia Nacional	509

- Un Estreno Nacional en la Temporada del Solís	513
- El <i>Julio César</i> de la Comedia Nacional	519
- <i>Locos de Verano</i> en la Comedia Nacional	525
- Buena Presentación de un Poema Dramático	529
- Ruggiero Ruggeri en el Teatro Solís	533
- De la Lucidez en el Melodrama: <i>El Abismo</i> , de Giovanninetti	535
- Una Obra de Tema Comprometido: <i>La Espada Desnuda</i>	539
- <i>La Celestina</i> en la Comedia Nacional	549
- El Camino de la Comedia Nacional	553
- <i>Todo un Hombre</i> en la Comedia Nacional	559
- <i>Los Días Felices</i> en el Solís	563
- Enrique Santos Discépolo en el Artigas	565
- <i>El Inspector</i> , Primer Espectáculo de Este Año en la Comedia Nacional	567
- Primeras Notas Sobre la Temporada Francesa	573
- <i>Romeo y Julieta</i> en la Comedia Nacional	581
- Historia en la Escena	585
- Lope de Vega por Aficionados	589
- <i>La Muerte de un Viajante</i>	591
- <i>Aguas Turbias</i> en el Solís	597
- Una Farsa por <i>La Farándula</i>	601
	757

- <i>Bodas de Sangre</i> en la Comedia Nacional	603
- <i>Lucha hasta el alba</i>	605
- Tributo Argentino de Pedro López Lagar	609
- <i>Liliom</i> , por López Lagar	611
- Pavana para una infanta difunta: <i>La Rondalla</i> en la Comedia Nacional	613
- <i>Nuestro Pueblo</i> en la Comedia Nacional	617
- <i>Intermitencias</i> en la Comedia Nacional	621
- Una Excelente Temporada Italiana	623
- Fin de la Temporada Italiana	629
- Un Giraudoux Crepuscular	637
- Louis Jouvet	645
- Retorno y Estrenos de la Compañía Italiana	653
- <i>Voces de Dentro</i> , un Esfuerzo Desparejo	661
- <i>El Soldado de Chocolate</i> , una Obra de Shaw	665
- Un Estreno Nacional	669
- <i>Orfeo</i> en la Comedia Nacional	671
- Ociosa Memoria Teatral	677
- <i>Santos Vega</i> en la Comedia Nacional	683
- <i>El Tartufo</i> de la Comedia Nacional	685
- <i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> de la Comédie-Française.	693
- El Tiempo Perdido	697

- <i>La Última Puerta</i>	701
- García Buhr en el Stella d'Italia	703
- <i>Esta Noche se Recita Improvisando</i>	705
- <i>Ha Llegado un Inspector</i>	709
- <i>La Pequeña Cabaña</i>	715
- <i>El Malentendido</i> en la Comedia Nacional	717
- <i>Esquina Peligrosa</i> en el Stella	721
- Conmemoración de Sánchez	725
- Hay que Enterrar en la Memoria a Estos <i>Muertos sin Sepultura</i>	727
- <i>La Cruz de los Caminos</i>	729
- <i>La Última en el Cadalso</i>	731
- Un homenaje en Escala	735
- Con más Pasión que Cuidado	739
- Un Americano Desapacible	743
- Los Independientes, los Profesionales y el Público	749

Corrección y Control de la Impresión
División Publicaciones del Senado

Se terminó de imprimir
en el mes de Junio de 1994,
en Imprenta Rosgal S.A.
Mariano Moreno 2708
Tel. 47 25 07
Montevideo Uruguay
Comisión del Papel
Edición impresa al amparo
del Art. 79 de la ley 13.349

Dep. Legal N° 288.270/94





REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

CÁMARA DE SENADORES
Secretaría