

ESCENARIO GIRATORIO

Por VERDOUX

TRELLES EN SUECIA

Danilo Trelles, director de Cine Arte del Sodre, acaba de hacer un viaje rápido por diez países europeos: Suecia, Dinamarca, Noruega, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia, Italia y Suiza. En sus relatos sobre su viaje Trelles vuelve siempre a lo mismo: la maravilla que es el teatro en Suecia. Su insistencia sobre el particular se hace más significativa si se tiene en cuenta que ha visto lo más reciente del teatro en Inglaterra, Francia, Italia; que ha visto trabajar a los Olivier, a Gielgud.

En Suecia, dice Trelles, existe un clima, un ámbito espiritual propicio al movimiento teatral más fecundo, más original, más libre del mundo. Siempre hubo allí (es sabido), apreciable interés y cultura teatral. Pero ahora están embarcados en una empresa integral de fomento, estudio y experimentación, que confiere a su esfuerzo una perspectiva totalmente inusitada. Libres de los diversos divismos que dominan en otros ambientes (de capos cómicos, de comediógrafos), y también de las mutilantes imposiciones de los teatros eminentemente comerciales, los suecos abordan el teatro con ánimo y mente libres, y con un impresionante atuendo de técnica y artesanía. Algunos ejemplos: el Centro Cívico de Gotemburgo, cuyo grupo de edificios alberga una sala de conciertos, un museo de Bellas Artes, y un Teatro de Arte Dramático. En Malmö ha visto Trelles el teatro más moderno de Europa. Su escenario

giratorio tiene cuatro pisos, que sube decorados en ascensores. Detrás del escenario está el patio de decorados donde se arman, transportándose a los costados en rieles. Permite cuarenta cambios de decorados, y por encima de todo una comodidad de trabajo. Hay un adelanto fabuloso en la técnica de iluminación: por una central automática de reflectores se asegura de una manera permanente la posición, intensidad, entradas exactas de las luces. Las disposiciones de iluminación se fijan en una planilla, como toda acotación, y un encargado las controla desde su cabina junto al apunador. Hay un director encargado, responsable por la marcha del teatro, pero autónomo dentro de su esfera de acción. El Conservatorio de Arte Dramático de Suecia es uno de los mejores de ese país; de él han salido todos los elementos importantes de su teatro actual, actores, directores, escenógrafos. Al lado de la sala grande, todos los teatros tienen su salita experimental para públicos reducidos. Hay salas de conciertos que pueden reducir el hemiciclo, sin cambiar la acústica, mediante tabiques articulados del techo a 400 plateas.

Las conclusiones de Danilo Trelles son éstas, en resumen: que en Suecia se hace lo bueno, mediano y malo, pero lo incomparable de su teatro es el clima de libertad y la ausencia de prejuicio, de presión, de timidez y de avaricia que se respira. El director del Ballet de la Ópera de París ha encontrado una manera

de pasar sus vacaciones de verano. Va a dirigir baile al teatro municipal de Malmö, y a poner en práctica algunas de las cosas que la Ópera de París juzga de demasiado arriesgadas.

Trabaja casi gratis, porque allí no podría pagárselo el sueldo fabuloso de la Ópera de París, pero el Director asegura que Malmö es buena para su alma.

RESPUESTA EN 1898

Con motivo de la versión de "El Soldado de Chocolate", por la Comedia Nacional, algunos críticos de Montevideo ensayaron sus explicaciones de un Bernard Shaw muy difundido en suplementos de diarios. Según ellos Shaw es un humorista (un bufón casi), un excéntrico con salidas, un pescador de paradojas, un cínico que trastora el Bien y el Mal. Hace 53 años también hubo superficiales que prefirieron enterarse por oídas y difundir cómodas tonterías. Pero Bernard Shaw escribió: "Me acusan de una ironía inhumana y caprichosa, de preocupación por 'el lado más bajo de la vida', de paradosal, cínico y excéntrico, características estas últimas reducibles, como algunos afirman, a una fórmula trillada de considerar el mal como un bien y el bien como un mal, lo importante como trivial y lo trivial como importante, lo serio como risible y lo risible como serio y así sucesivamente. En cuanto a esta fórmula, lo único que puedo decir es que si algún caballero es lo suficientemente simple como para pensar que puede escribirse con ella, aunque más no sea, una buena ópera cómica, lo invito a hacerlo y a ver si consigue, como recompensa de sus esfuerzos, algo que se parezca a alguna de mis obras." Del prólogo a "Plays Pleasant", escrito en 1898.

Cuatro verdades sobre la...

(Viene de la Pág. 5).

En lugar del diario político, propiedad de un partido o al servicio de un partido, aparece el diario llamado de empresa, organizado como un negocio cualquiera de tipo capitalista. Esta modalidad de prensa procura captar, por diversos medios de seducción, a grandes masas de lectores, y vive sobre todo de la publicidad comercial. No tiene ideología específica de partido. Pero tiene, inevitablemente, claro está, una ideología. Es la ideología de sus propios intereses y de los intereses con los que debe servir. Aquí entra en función del aviso comercial que, indirectamente, por obra de sus preferencias, ejerce un control sobre los diarios, del mismo modo que un rico cliente influye sobre su proveedor o sobre todo aquel que le vende servicios. Este tipo de diario cultiva el conformismo, la ortodoxia social, y sirve como "difusor" o mediador en la venta de mercaderías. Se ha intentado, en los Estados Unidos precisamente, la emancipación del diario respecto al anuncio (y a las agencias informativas). Fue el ensayo del famoso P. M. propiedad de un millonario izquierdista y filántropo, que se propuso servir a sus lectores una prensa libre de esas coacciones. Al fin, fracasó y hubo de renunciar.

En consecuencia, no hay tal libertad de prensa, salvo para quienes disponen de dinero suficiente. Es la libertad del dinero para decir lo que se le antoja, y la libertad de quienes no disponen de recursos económicos para callarse.

Empero, aún subsiste alguna posibilidad de crear modestas publicaciones libres (revistas de cultura, semanarios, pequeños órganos políticos). Pero su circulación es muy escasa, no influyen sobre las masas, y el progresivo encarecimiento de la imprenta y del papel va eliminando este resto del antiguo periodismo romántico.

EL MONOPIO DE LA INFORMACION

La misma orientación monopolista se observa —incluso agravada— en lo que se refiere a la información. El lector no suele percatarse del costo astronómico que tiene la noticia. Para captar la noticia se necesitan corresponsales destacados, en diversos países, que es preciso pagar, así como sus viajes y sus gastos. Hay que montar oficinas en todas las capitales importantes. Hay que enviar sobre el terreno de los sucesos, a corresponsales especiales. El cable y aun la radiotelegrafía son medios de comunicación muy costosos. Sólo en este capítulo, las agencias informativas gastan decenas de millones de dólares al año. Los servicios de información se hicieron tan costosos que este negocio se ha tornado monopolístico, y en realidad sólo está al alcance de los norteamericanos. Agencias antaño prestigiosas, como la Havas, han desaparecido. Otras, como la Reuter, dejaron de ser agencias mundiales y se retiraron de algunos mercados donde no estaban en condiciones de competir.

En la práctica sólo existen unas cuantas agencias norteamericanas y alguna que otra europea que se sostiene con subvenciones del Estado, o que es pura y simple propiedad estatal.

LOS FACTORES EMOCIONALES

Sin duda también en este punto hay importantes diferencias que no sería razonable desentender. En la Unión Soviética o en España, por ejemplo, los diarios pueden silenciar absolutamente un hecho o tergiversarlo de arriba abajo sin que el lector tenga ninguna defensa. La mentira y la ocultación —que es otro modo de mentir— no tiene obstáculos considerables en los sistemas de total dependencia de la prensa respecto a los gobiernos.

La mentira, en el caso de la prensa libre, actúa con alguna mayor sutileza. No tiene su centro de origen en la noticia propiamente dicha, en el hecho escueto, tanto como en el modo de presentarlo: en lo que podríamos llamar color emocional. Pero el color emocional es más importante que el hecho mismo. El hecho, por sí, es solamente una realidad bruta que no se hace asimilable sino cuando se la ha sometido a juicio, cuando se le ha asignado un lugar en nuestro esquema de valores. En determinadas materias esta operación intelectual no puede hacerla el gran público, entre otras razones por falta de preparación específica y técnica. Es el caso de la política internacional. ¿Qué sucede entonces? Sucede que el público pasa sobre el hecho —cuya carga significativa no alcanza— incluso lo olvida, y le queda únicamente dentro un rastro emocional. El público tiene una emoción respecto a Rusia, a la India, a Corea, al Próximo Oriente, a lo que sea. Es falso que tenga un juicio propiamente dicho. Pues bien: ese rastro emocional, que es el factor persistente y agente, puede teñirse del color que convenga, incluso sin falsear los términos objetivos del hecho. En consecuencia, la mentira no ataca lo exterior (el hecho) sino lo interior, lo que verdaderamente importa, el movimiento de emoción.

EL COMENTARISTA

El público dispone de otra fuente para formar criterio sobre los acontecimientos, los hombres y las ideas. Un criterio ya hecho, masticado y digerido, que le brinda el comentarista. El comentarista es más barato, y por consiguiente más al alcance de cualquier modesta fortuna que el hecho, la noticia. Los comentaristas son de dos clases, fundamentalmente: los que tienen voz más o menos propia, y los "ecos".

El comentarista con voz propia es raro. Y además de raro escasamente influyente, y no encuentra cabida para sus puntos de vista en ningún diario de primera categoría. No es deseable, porque quiebra el ritmo, estropea el color uniforme, trastorna el orden establecido, contradice y heretiza la ortodoxia y maleficia la buena doctrina. Es un perturbador. Desde el punto de vista del público, acaso tampoco resulta simpático este tipo de comentarista por una razón muy sencilla: porque el público está empapado por la ortodoxia común, por los prejuicios impuestos, tiene "sus" ideas (que no son suyas, claro está, sino las ideas del diario, de las agencias, del partido) y le molesta que alguien destruya y ponga patas arriba las "verdades" con que le han atiborrado. Sobre todo, este comentarista heterodoxo le pide que prescindir de sus prejuicios, de sus frases hechas, y le fuerza a razonar. Naturalmente, salvo una pequeña minoría, nadie soporta a este sujeto presuntuoso que osa ser diferente de los demás y enfrentarse con las grandezas y los prestigios reconocidos.

El público lee la noticia de ayer, capta su ritmo y su color. Los hace "suyos". Entonces viene el comentarista y le repite lo mismo. Pero el público ya se olvidó de su fuente, cree de buena fe que su "idea" sobre los hechos, las cosas, los hombres, nació dentro de su cabeza, y no le fue, como es la verdad, impuesta desde afuera. Al leer lo que dice el "comentarista-eco", el público, el tipo común del público, exclama satisfecho: "¡Qué inteligente soy! Fulano de Tal, el gran comentarista, opina como yo". Y se queda tan contento. En cambio si le contrarían en "su" opinión, se indigna.

Tal es la verdad sobre la prensa libre: la libertad de prensa no es un hecho. Es —¡aún!— en todas partes, una aspiración. Tal vez una posibilidad.

TEATRO DEL MES

"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 conmemorativo 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 irrecusable— 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, Arms 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 empujado 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 usó 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, le-gaza fugitivo de alguna obra de García Lorca a esta comedia antirromántica de Shaw, que le daba la voz de preso.

Caviglia hizo cumplir escrupulosamente las observaciones escénicas del texto para los actores, compuso en tal sentido un espectáculo fiel.

Alberto Candéau —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 Guarniero 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 impercederos, de una historia con la que ya Child Harold fascinaba a las abuelas de sus contemporáneos ingleses". Se adivina al compendio de temeridad física, espíritu ardiente, imaginación exaltada e inteligencia poco distinguida que es, para el autor, el victorioso comandante búlgaro (trastorno 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 "Arms and the Man". 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 equivoco de que él convenía al personaje de Raina. 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 Raina 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 depaó 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.

UN ESTRENO NACIONAL

Cómo 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 Noblia.

Esta pieza, que subió a escenas 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 empuñada fraseología baraja y revuelve. Todo es erróneo en "El cono de luz"; todo se disuelve en la demasia recitativa del discurso, en el cespicio 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 desafiada sensibilidad de insultar tragedia en las palabras, nombrándola sin que asista. "El cono de luz" es un borrador primario, de los que no deben deteriorarse a la luz pública. La culpa de este resultado fragoroso, más que del autor, es de la comisión anárquica, que debe haber confundido una errizada 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 esperar la 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 intransigible que el texto le depaó. Los mismos movimientos de los actores, en su estrecho asedio, y en el más imponente cerco que les tendían sus encontrados y vehementes monólogos, eran limitados, y el director estaba compelido a "darle más sentimiento" a lo que se le enredaba de palabras y fustiles. La escenografía fue prácticamente inverosímil y los efectos de utilería estuvieron muy descolocados.

Por encima de esos defectos —y del inconculado furor 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 incremento.

C. M. M.