UNA SEMANA DEL MEJOR TEATRO

bajo las bonitas fiendas de la estética, en los laberintos de la metafísica, para retornar hacia los estrechos senderos de la religión, invadidos por el hric-brac de una mentira secular".

De los actores debe nombrarse en primer término a Eugenio Kusnet, un característico que ha logrado un sutil pacto entre una enseñanza tradicional y una expresión moderna, contenida, viviente, de la acción escénica: su Bassemenov podrá ser muy ruso (como gustaría a Yenia) pero es además de una envolvente convicción actual, y ello lo demostró haciendo el médico de Andorra, quizás aquel que dio más verdad realista, menos caricatura, el personaje de Frisch. La Tatiana de Celia Helena demostró plenamente la línea de orientación estética del conjunto: a ella cabe el arte de la contraescena, pues, presente casi siempre en el escenario, debe ser el frustrado testigo, muchas veces sin decir palabra, y consigue con un rostro sugerente, casi sin gesticular, con una voz limpia y una dicción exacta, la emoción interior. Es una gran actriz en potencia, y la escena del reparto de las monedas de Andorra (otra admirable invención agregada por el director al texto de Frisch, donde no existe) comprobó la fuerza de comunicación de esta reunida acción escénica. Al mismo tipo de estilo pertenece Renato Borghi, el Andri de Andorra y el Piotr de Gorki, dos papeles radicalmente opuestos de los cuales fue el primero donde consiguió más limpia ejecutoria.

Allí fue casi el Andri perfilado por Frisch, con su mezcla de pasión y cálculo, de sufrimiento y de verdad adolescente, al punto que, de las cuatro versiones que conozco de la pieza, ninguno de los protagonistas alcanzó, como Borghi, la veracidad que hace comprensible la obra y que permite que no se quede en un habilísimo juego intelectual, saltando la ribalta y tocando al público. El Piotr, en cambio, resultó más desdibujado, su sequedad escéptica y amarga menos precisa, y sólo en las escenas de desolado amor con Elena (Liana Duval) tocó el centro del personaje.

★ *Las contradicciones de Frisch*

Acometer **Andorra** entra en los propósitos militantes del **Teatro Oficina**. Fue estrenada hace sólo dos meses, bajo el nuevo régimen de facto, e hizo su vinculación por la censura hasta convertirla como una obra sinfónicamente destinada a combatir el antisemitismo, aunque, como es evidente, mucho más que la persecución judía puede implicar, y sin duda el actual público brasileño entiende a medias palabras dónde queda Andorra, cómo se hace la persecución, cómo actúan los hombres de negro, aunque usen galones, cómo una sociedad crea los correspondientes chivos expiatorios y cómo toma cuerpo la conciencia de la persecución.

Pero **Andorra** es obra particularmente difícil por lo contradictorio de los elementos que pone en juego Frisch, alternando realismo y caricatura en un nuevo estilo artístico que reclama imperiosamente un nuevo estilo interpretativo. Hemos visto fracasar —aquí mismo a **El Galrón**— muchos buenos elencos en la versión de la obra, y comprendemos los altibajos de la versión de Martínez Correa, quien consigue efectos brillantes y simples del problema de un judío en la familia, las reacciones de Andrí, sus amores con Barbión— y pierde pie en el uso de ese grotesco irritante que sflora a cada momento en la pieza, en especial como la escena del inspector de los judíos, perjudicada además por una mala reconversión de la planta circular en que fue montada a un tipo de teatro frontal. El director nuevamente se esfuerza por vitalizar los contenidos instintivos de la obra, por extravertir a través de la gesticulación, de las escenas mudas, de la expresión corporal, ese submundo psicoanalítico que Frisch juega a fondo (pues toda la obra concurre al no reconocimiento de la ley natural, tanto en el joven transformado en judío como en sus amores con la hermanastra, y por lo mismo pone en discusión toda posibilidad de una conducta armónica de la naturaleza humana, toda posibilidad de una precisa ley divina) y en esos momentos la pieza restalla con ardiente vivacidad. Pero el ritmo se resiente, la compaginación de los elementos, en sí discordantes, no se logra, o se resuelve mal como en el final del cuadro sexto.

Aparte de Renato Borghi debe citarse a Fauzi Arap. Su juego escénico es curiosamente monocorde (como lo demostró en el Meteriev de Gorki) pero dentro de una textura algo convencional —el movimiento arrogante de la cabeza hacia atrás, el aire desafiante, la voz— arranca acentos, de un dramatismo ridículo tocando con acierto el grotesco, en lo que parece su cuerda propia. Miriam Mehler (Barbión), puso encanto en su papel y no encontró la mejor conducción para la escena final, y Osvaldo de Abreu compuso un soldado muy solvente.

★ *Los desbollados frente al lobo*

El público, ausente en los espectáculos uruguayos y en los brasileños, concurrió en masa para el estreno de los chilenos. ¿Razones?: sacado de noche, Albee, ITUCH, pero sobre todo ese "lobo feroz" tan publicitado, y del cual ha dicho Albee con cierto menosprecio que no importa cómo se dé, pues siempre tendrá éxito.

Who's afraid of Virginia Woolf es de las obras más feroces del teatro contemporáneo, pero no por invención especialísima u original de Edward Albee (la realidad más brillante del actual teatro norteamericano) sino por mera identificación de una corriente propia de la dramaturgia de su país que él no ha hecho sino llevar a la incandescencia. El bisabuelo era extranjero, sueco, y se llamaba Augusto Strindberg; el abuelo ya fue norteamericano y se llamó Eugenio O'Neill; el padre es simplemente Tennessee Williams, y este heredero, Albee —quien vio con atención la vanguardia francesa— ofreció a los 33 años una nueva versión de **El largo viaje del día hacia la noche**, una exploración profunda de la relación afectiva dentro del marco conyugal y familiar cuya verdad ha sido atestiguada por el éxito del público (ya que éste no va simplemente a oír malas palabras, sino a verse comprendido en sus deseos reprimidos) y obviamente por los psicoanalistas a quienes Albee proporciona pasto en abundancia.

La obra es mejor que **El cajón de arena**, que **La muerte de Bessie Smith**, que **El cuento del zoológico**, tres cosas su adaptación de Carson McCullers), y todas ellas son puros ejercicios de estilo para preparar este auténtico descenso infernal cuyo sostenido horror suspende al público. Pero insisto en que Albee no inventa, ni la situación, ni la estructura dramático-afectiva que mueve la obra, y simplemente la renueva por el uso de un método formal, directo, restallante, al que ya, en cine, había recurrido otro descendiente de Strindberg, el director Ingmar Bergman. Desde hace varios decenios, rompiendo con las convenciones naturalistas del naturalismo, los dramaturgos venían percibiendo que detrás de las palabras, de los conflictos, de las formas socializadas, funcionaban corrientes subterráneas paralelas, a veces contradictorias, donde el sentimiento tenía oscuras raíces y más oscuras motivaciones. **Extraño intelucio** fue un intento de explicar pedagógicamente esta operación, y también el juego de máscaras de **Días sin fin**, pero el experimento de Eugenio O'neilliano alcanzó su proyección más amplia y coherente cuando se puso a examinar cómo viven unidos, en amor y odio, atados y entremezclados, los vínculos de su familia, una larga noche que atraviesan embarrachándose hasta llegar a la locura, a la verdad desilusionante. Confieso preferir esta versión del tema, aunque también yo padecí la seducción chocante de la nueva versión de Albee en su capacidad tensa de desmitificar los falsos valores.

Muestra dos seres unidos al mismo carro de amor y odio, de mutua necesidad, dos seres que se aman sin piedad y en quienes el amor ha tomado la forma de un cómplice juego de destrucción y simultáneamente de un juego ilusorio (la invención larga de un hijo no tenido) que es la forma de amarrarse uno al otro para sostenerse en el general desvalimiento del mundo. Y junto a ellos, como un cariado antiguo, la misma pareja comenzando el ciclo, la misma cuota de miserias y necesidades mutuas, que todas surgen de un sentimiento desesperado de soledad. Porque si bien Albee hace una tarea de realismo psicológico, sin más, ("**realidad, realidad, sólo una gota de poesía**" pudo haber dicho como Lorca) ha tenido siempre la sabiduría que de algún modo hereda de esos dramaturgos de la década rosada que él desdeña (Clifford Odets, ejemplarmente) que consiste en insertar a sus personajes en una sociedad concreta, en condicionarlos por los elementos definitorios de la "affluent society" en que han sido modelados. No se propone —ni por asomo— la crítica o la requisitoria, pero sus criaturas implican a la sociedad entera a la cual pertenecen, como pasaba en las obras anteriores, aún más explícitas en este sentido, y siempre busca —sabiamente— acabar con los mitos del "american way of life".

A un primer acto que funciona como una smetralladora de repetición, sin una sola pausa, y que es de los impactos más fulgurantes que haya conseguido el teatro moderno, sigue una relajación donde emergen los trucos, donde es demasiado visible que Albee conoce el lugar dócil del público y a él apunta una y otra vez hasta insensibilizarlo con su insistencia. Un poco como ya le ocurría a Tennessee Williams, aunque con la ventaja de que Albee no se ablanda nunca, no cae en una imitación del surrealismo —que en definitiva se ha hecho dulzón— sino que se mantiene macizo y austero. La época propicia dos planos simultáneos de fluencia, lo que hace tan difícil su versión escénica: por un lado uno realista, y que es atroz en su cotidiana mezquindad, y por otro uno proyectivo, el del juego a que se entregan todos, mediante el cual se inventan una super-realidad tan eficaz, tan desgarrante como la básica. El tercer acto está enteramente concedido a esta última y su problemática de los más puros y transidos que se han conseguido en la escena (sólo puede pensarse en cosas tan disímiles como un Beckett, un Ugo Betti) porque la acción real se suspende y se sustituye por la ficta, y asistimos a la muerte del amor a través de la muerte del sueño ilusorio, en un juego implacable, que no deja respiro, y que contienza con la irónica alusión a Williams, "Tiestos para los muertos".

En dicho Albee que esto es realismo. Concuerdo con él: si admitimos ese realismo sin riberas, que consiste en la ampliación de la experiencia exterior, abriendo una fisura dolorosa para que emerjan las distintas zonas del inconsciente que son naturales a nuestros propósitos más nacionales, nuestras líneas de conducta más socializadas: todos los personajes están moviéndose sobre un magma —muy tenido de sexualidad frecuada, cosa que obedece, evidentemente, a una experiencia muy propia de su creador— que los hace vacilar, ondular, caer, pero que también les insufla una vitalidad de caine sin piel. Los desbollados sólo pueden liberarse de su terror al lobo si ellos mismos entran en él, se hacen como él. La traducción de Pilar Serrano fue excelente, muy superior a la argentina de Marcelo de Ridder.

★ *Sólo intérpretes*

María Cánepa y Agustín Siré ofrecieron trabajos elementales, en una demostración interpretativa que muchos veces rozó el viejo estilo, pero que consiguió atreverse con los personajes con una tormenta emocional. Quizás todo pudo haberse retenido más, quizás el juego pudiera haberse alineado a un naturalismo menos tridimensional (tal como en Buenos Aires hicieron Urquijo y Quirós en una versión más especiale y lírica), pero es difícil imaginar cómo se puede, sin una gesticulación casi grotesca, llegar a un entrejuego tan profundo de la sensibilidad. Albee se quejaba mucho de la recepción inglesa, en particular de su tercer acto, donde los actores habían continuado sin pausa el juego naturalista, superficial, ese herirse tras armaduras (que tambien hicieron Urquijo y Quirós en la versión argentina) y el problema de la chilena Lola Heirmans, que conocía las dos y que había discutido el punto con el propio Albee, entendía que sólo el ITUCH había logrado en el último acto ese sutil traslado al universo del sueño cual, esa desolación inocente en que los personajes se vuelven sombras del único mundo donde podían sobrevivian y desde allí se ejercen mutuamente, con la frialdad sólo permitida cuando dos seres se disponen a asumir, voluntariamente, la destrucción. Y se hay cada día que por aquí anda el fantasma de Genet.

La dirección de Siré, en cambio, fue tradicionalista, sin invención, sin riqueza expresiva, aunque la otra utilería —que obligó a los señores a dormir la borrachera sobre sillas incómodas— no hizo sino dificultar su tarea. En ningún momento los actores asumieron corporalmente —visceralmente sería la palabra— lo que estaban diciendo y sintiendo a través de las palabras, y si algún extranjero, ignorante del idioma, los hubiera contemplado, creería estar en una comedia de salón, donde ningún personaje pierde enteramente la compostura. Hubo un momento, cuando María pasa el brazo por la mesa de Nick, que pudo sospecharse lo que en forma tan contenida, si hubiera dado rienda suelta al torbellino creciente y se hubiera atrevido a manejar los cuerpos, los movimientos, con un régimen original que extravirtiera el retorcimiento espiritual que van padeciendo bajo la mano dura de Albee. Claro que es muy difícil que un actor que está siempre en escena pueda atender con igual cuidado a la dirección, y ese fue el error, porque Siré se concentró, y con qué solvencia, en su propio trabajo de actor. Incluso carecía del tipo para el papel, no era el hombre que aún podía amar a su mujer sobre el piso del living, pero hábilmente consiguió trasladar el personaje a una finalidad retenida, a un rencor que parecía el del niño que había matado a sus padres y que de ese sentimiento seguía suspenso. María Cánepa impostó a su personaje en lo chillarinate, y siempre que actuó junto a los demás, fue de una excelencia interpretativa que es inusual, perdiéndolo cuando quedaba sola (el pasmoso monólogo del tercer acto) donde pareció decir un texto aprendido; pero la máscara mortuoria con que va recibiendo los golpes en el tercer acto, esa cara pintarrajeada y vieja que asiste al desmoronamiento final y sólo puede repetir mecánicamente "no, no", demostró la sabiduría de su capacidad de actriz.

Los otros chicos, más jóvenes (Ximena Gallardo y Sergio Aguirre) cumplieron una tarea aprendida, con discreción, y dieron la pauta de otra orientación posible de la pieza. Me parecieron mejor que los argentinos, pero no quedaron compaginados con los dos monstruos que regían la escena en su estilo propio, desaforado.

★ *Al juego chileno*

En Chile lo popular rinde frecuentemente el más alto dividendo. Hace tiempo que Alejandro Sieveking viene explorando en algunos dramas gajes la vida ciudadana, y siendo autor diestro, menor, sensible siempre, no levantaba de un realismo sin vuelo del que puede ser su mejor ejemplo Parecido a la felicidad. Necesitó saltar a una nueva versión criollista para alcanzar de inmediato un campo de gracia, de afectiva comunicación, de canto lírico a través del cual, o debajo del cual, corre una inquietud dramática que casi queda enormotesada.

Para Animas de la Noche, la acción central chilena, al mundo de Pomaire y Talagante, inspirándose en la gracia recolete, simple y clara, de las figurillas de cerámica popular. Conversando con él, me parecía de que está que plena recorrida de los tierras chilenas, lo que me permitía inquietarme —no fuera a transformarse en un nuevo Mariano Latorre—: tiene una obra escrita sobre Villarrica y otra sobre los mapuches, esta última en una impostación más épica. La remelienda, que es su próximo estreno (la hará el ITUCH este año y es por ahora el único título seleccionado), ocurre en una casa de prostitución donde se dicen cosas tremendas, pero tienen los personajes con una tormenta emocional. Quizás todo pudo haberse retenido más, quizás el juego pudiera haberse alineado a un naturalismo menos tridimensional (tal como en Buenos Aires hicieron Urquijo y Quirós en una versión más especial y lírica), pero es difícil imaginar cómo se puede, sin una gesticulación casi grotesca, llegar a un entrejuego tan profundo de la sensibilidad. Albee se quejaba mucho de la recepción inglesa, en particular de su tercer acto, donde los actores habían continuado sin pausa el juego naturalista, superficial, ese herirse tras armaduras (que también hicieron Urquijo y Quirós en la versión argentina) y el problema de la chilena Lola Heirmans, que conocía las dos y que había discutido el punto con el propio Albee, entendía que sólo el ITUCH había logrado en el último acto ese sutil traslado al universo del sueño cual, esa desolación inocente en que los personajes se vuelven sombras del único mundo donde podían sobrevivian y desde allí se ejercen mutuamente, con la frialdad sólo permitida cuando dos seres se disponen a asumir, voluntariamente, la destrucción. Y se hay cada día que por aquí anda el fantasma de Genet.

La dirección de Siré, en cambio, fue tradicionalista, sin invención, sin riqueza expresiva, aunque la otra utilería —que obligó a los señores a dormir la borrachera sobre sillas incómodas— no hizo sino dificultar su tarea. En ningún momento los actores asumieron corporalmente —visceralmente sería la palabra— lo que estaban diciendo y sintiendo a través de las palabras, y si algún extranjero, ignorante del idioma, los hubiera contemplado, creería estar en una comedia de salón, donde ningún personaje pierde enteramente la compostura. Hubo un momento, cuando María pasa el brazo por la mesa de Nick, que pudo sospecharse lo que en forma tan contenida, si hubiera dado rienda suelta al torbellino creciente y se hubiera atrevido a manejar los cuerpos, los movimientos, con un régimen original que extravirtiera el retorcimiento espiritual que van padeciendo bajo la mano dura de Albee. Claro que es muy difícil que un actor que está siempre en escena pueda atender con igual cuidado a la dirección, y ese fue el error, porque Siré se concentró, y con qué solvencia, en su propio trabajo de actor. Incluso carecía del tipo para el papel, no era el hombre que aún podía amar a su mujer sobre el piso del living, pero hábilmente consiguió trasladar el personaje a una finalidad retenida, a un rencor que parecía el del niño que había matado a sus padres y que de ese sentimiento seguía suspenso. María Cánepa impostó a su personaje en lo chillarinate, y siempre que actuó junto a los demás, fue de una excelencia interpretativa que es inusual, perdiéndolo cuando quedaba sola (el pasmoso monólogo del tercer acto) donde pareció decir un texto aprendido; pero la máscara mortuoria con que va recibiendo los golpes en el tercer acto, esa cara pintarrajeada y vieja que asiste al desmoronamiento final y sólo puede repetir mecánicamente "no, no", demostró la sabiduría de su capacidad de actriz.

Los otros chicos, más jóvenes (Ximena Gallardo y Sergio Aguirre) cumplieron una tarea aprendida, con discreción, y dieron la pauta de otra orientación posible de la pieza. Me parecieron mejor que los argentinos, pero no quedaron compaginados con los dos monstruos que regían la escena en su estilo propio, desaforado.

★ *Al juego chileno*

En Chile lo popular rinde frecuentemente el más alto dividendo. Hace tiempo que Alejandro Sieveking viene explorando en algunos dramas gajes la vida ciudadana, y siendo autor diestro, menor, sensible siempre, no levantaba de un realismo sin vuelo del que puede ser su mejor ejemplo Parecido a la felicidad. Necesitó saltar a una nueva versión criollista para alcanzar de inmediato un campo de gracia, de afectiva comunicación, de canto lírico a través del cual, o debajo del cual, corre una inquietud dramática que casi queda enormotesada.

Para Animas de la Noche, la acción central chilena, al mundo de Pomaire y Talagante, inspirándose en la gracia recolete, simple y clara, de las figurillas de cerámica popular. Conversando con él, me parecía de que está que plena recorrida de los tierras chilenas, lo que me permitía inquietarme —no fuera a transformarse en un nuevo Mariano Latorre—: tiene una obra escrita sobre Villarrica y otra sobre los mapuches, esta última en una impostación más épica. La remelienda, que es su próximo estreno (la hará el ITUCH este año y es por ahora el único título seleccionado), ocurre en una casa de prostitución donde se dicen cosas tremendas, pero tienen los personajes con una tormenta emocional. Quizás todo pudo haberse retenido más, quizás el juego pudiera haberse alineado a un naturalismo menos tridimensional (tal como en Buenos Aires hicieron Urquijo y Quirós en una versión más especial y lírica), pero es difícil imaginar cómo se puede, sin una gesticulación casi grotesca, llegar a un entrejuego tan profundo de la sensibilidad. Albee se quejaba mucho de la recepción inglesa, en particular de su tercer acto, donde los actores habían continuado sin pausa el juego naturalista, superficial, ese herirse tras armaduras (que también hicieron Urquijo y Quirós en la versión argentina) y el problema de la chilena Lola Heirmans, que conocía las dos y que había discutido el punto con el propio Albee, entendía que sólo el ITUCH había logrado en el último acto ese sutil traslado al universo del sueño cual, esa desolación inocente en que los personajes se vuelven sombras del único mundo donde podían sobrevivian y desde allí se ejercen mutuamente, con la frialdad sólo permitida cuando dos seres se disponen a asumir, voluntariamente, la destrucción. Y se hay cada día que por aquí anda el fantasma de Genet.

La dirección de Siré, en cambio, fue tradicionalista, sin invención, sin riqueza expresiva, aunque la otra utilería —que obligó a los señores a dormir la borrachera sobre sillas incómodas— no hizo sino dificultar su tarea. En ningún momento los actores asumieron corporalmente —visceralmente sería la palabra— lo que estaban diciendo y sintiendo a través de las palabras, y si algún extranjero, ignorante del idioma, los hubiera contemplado, creería estar en una comedia de salón, donde ningún personaje pierde enteramente la compostura. Hubo un momento, cuando María pasa el brazo por la mesa de Nick, que pudo sospecharse lo que en forma tan contenida, si hubiera dado rienda

Hoy: Florencios 1964

★ Esta noche, a las 21.30, el Solís será escenario de la entrega de los Florencios, distinción que anualmente otorga el Círculo de la Crítica. Los distinciones en cada rubro de la actividad teatral surgirán de las ternas de candidatos que oportunamente publicáramos en estas páginas. Han prometido su contribución al acto, varios integrantes de la Comedia Nacional, del Teatro de la Ciudad de Montevideo, el El Galpón, de la Compañía Avila-Martínez Mirza, del Ballet Dalice y también la actriz Beatriz Massons.