

ESTE 1976 se llamará, en la historia del teatro nacional, el año Langsner. No meramente por el estreno de dos de sus obras, sino por la constancia del ingreso del autor a una madurez creadora que lo define como uno de las figuras centrales de nuestra dramaturgia. Tal constancia ya la habían tenido algunos, pocos, avisados desde el Esperando de 1967, cuando al percibir la velocidad envolvente y rítmica del diálogo entretejido con lugares comunes y frases hechas; el perfilado rápido y fúcido de los personajes; la pasmosa capacidad para entrar en la situación dramática; la desolada y cruel cosmovisión que genera el humor negro. A esos rasgos se ha agregado otra prueba: la constancia, la uniformidad para el lírico que en definitiva es Langsner: el desprendimiento de su obsesiva subjetividad que le ha permitido dejar de verse, asomado, en el centro de la escena y caminar a ver a los otros, compartir sus desventuras, observarlos desde el extremo del cuadro —aquí él es el llama Jorge— para contarlos sin incorporación de diálogos y opiniones, sobre los angustiantes problemas que vivimos o sobre las distintas formas de la explotación imperial. Coincidiendo con él, agradeciéndole —como lo hace la platea— su atención por lo inmediato y concreto de nuestros vidas, la vez comprobando que muchas delatan una retórica fácil y difundida, están cosidas al texto de modo tan externo que es fácil imaginárselas sustituidas por otras similares sin que nada se pierda. Digamos: reprochárselo: nunca manifestó preocupación por lírica su teatro anterior ni él parece un buen conocedor del teatro. Creo que repite con aplicación formas estereotipadas.

Pienso en cambio que su avance hacia la comprensión de la sociedad uruguaya en esta circunstancia de nuestro tiempo es un resultado de un rigor realista aplicado a la obsesiva investigación de ese círculo mágico sobre el que reposa nuestra cultura y el teatro. Desde hace más de diez años Langsner interroga ese mito mayor osado tratado con irreverencia: piénsese en *Esperando la carrosa* y en la reacción de su público. Después de los límites que describe el tebeo, en algunos momentos parece la versión masculina y más atormentada, del mismo asunto: la relación del padre con sus hijos desdeñados por la madre. Esa relación, que depara un análisis psicológico de extrema acuidad, se enriquece por un trazado de caracteres de alto nivel y un manejo de las situaciones y dificultades normales como son las referentes a las dificultades económicas en que se debate la familia. Pero es el mismo universo de ideas más que sistemas de ideas, una fuerza y racionalizado para alcanzar una representatividad grande: son tres generaciones las que viven en el ojo del observador es la totalidad de las generaciones de nuestra clase media que sostienen el conflicto.

Esto seres que hablan del derrumbe, que protestan la culpa a los otros, que se quejan, que viven en la angustia y palpan la desesperación cotidiana, son integrantes de la clase media, no lo olvidemos: tienen propiedades maldichas, se esfuerzan por mantener sus grandes principios —la educación de los hijos, las tradiciones hospitalarias— pero la quiebra generalizada los transforma en seres humanos o en animales. La disolución es cruel y apenas tolerable merced a esas imprevistas y siempre fugaces rachas de amor donde descansan la exaltación y por consiguiente el placer. Es un perceptible prosapia de Strindberg es aquí reconocible, con un manejo más costumbrista, más cotidiano, más casual de la vida. Pero, como Mena es, efectivamente, una de las criaturas memorables de nuestro teatro y su conflictualidad, su desvalimiento, su sordez, tuvo fuerza en Juan Carlos Carrasco un intérprete genial,



ANGEL RAMA

DIBUJO DE ARIEL SEVIGNANO

Un año Langsner

con una precisión en acento y ritmo que lo dota de un desentendido requemiento de amor casi en un modo shakespiriano. Rosa es también un personaje memorable, aunque aquí crece que se le debe a China Zorrilla, tanto como al autor, haberle conferido la imitación que hizo entrar en ella la obra. Fue una lección incitante de arte dramático, cultivando las múltiples gamas de la comedia, el drama, el guñol, y el igualmente difícil arte de la transición dentro del elevadísimo registro en que el director sitúa su obra. De la tarea de China Zorrilla es posible que hablen los críticos cuando entreguen sus premios anuales; viéndola pensó que sería admirable que protagonizara "El jardín de los cerezos", porque sólo una actriz que ha llegado a tal dominio del registro escénico puede entrar en la piel de Liubov (sin olvidar a Nelly Gostino).

La preocupación de Langsner por la pintura de caracteres, el realismo de cada tipo humano que parece prorsopner modelo conocido, y la severidad de su adentramiento riguroso en esa zona intocable, según dice la moral teatral, que es la familia, explican la representatividad mayor de la obra. En ese padre desaforado y demente, conflictual e incompreensible, está esa familia uruguía por su historia, ya sea aceptando, ya sea negando, es nuestro país entero lo que se nos ofrece con una amplitud y no búsqueda diagnóstica simbólica. El horror de la conservación del pasado, de ese pasado que pesa sobre nosotros como una lápida, se torna patente ante la imagen desvirtuada del anciano frente a la televisión, ante el sufrimiento que impone a las jóvenes generaciones, ante la dolorosa resignación de los hijos que cargan con lo que querrieron, porque así debe ser.

Esta posibilidad simbólica de la obra, más allá de sus marginales discursos sobre el exterior nacional, fue lo que Omar Grasso tomó como punto de partida para su recreación escénica. Es muy evidente que ésta se hizo reforzando los naturales adandores de la obra. Jacobo Langsner se sitúa en una zona gravitanda con el teatro chirriante de Anouilh, en tanto Grasso trató de introducir su drama en las formas esperadas, efímeras y serviles que se filian en la tarea, hoy terminada, del

Living Theatre, aunque con mayor temperancia nacional. Su trabajo es inteligente, siempre brillante, pero padece de un freno sobre el que conviene llamarle la atención: habla cuenta de la gran distancia entre el texto y la puesta en escena, ésta nunca logra rendir a sus más alto y pleno nivel, queda disminuida o traicionada en sus más originales efectos y a la vez rebaja los contrarios efectos que a veces aspira el texto dentro de una línea más delicadamente modulada, proporcionando así un producto intermedio. Si es eficaz el manejo del espacio múltiple o de la utería intercambiable, el marco escenográfico en cambio no desempeña ningún papel y extravía la organización de los diversos sectores especiales de la representación teatral. Si el tono alto, erizado, del diálogo, hasta llegar al grito, es ricamente dice de un grupo humano, su posicionamiento como cuadro el sosten textual es débil (las flojeidades del cuadro tercero), invierte su signo. Se trata de un manejo más variado y diestro de los materiales y recursos que proporciona el nuevo arte escénico americano y europeo.

Más importante que la ruptura del ilusionismo o la exasperación corporal de algunos finales de acto, fue aprovechable y disfrutable la conducción de actores. Puede allí filiarse el excelente trabajo de González Santurio, de un equilibrio y una ponderación difíciles, manejando sablamente la contratesca y jugando en contraposición al resto de las criaturas escénicas. Bueno asimismo el trabajo de Tenuta, en su hábil composición, de Mena y Marta Bórida que resultaron persuasivos a pesar de algunos textos inconvocantes, desvalido el de Benstancur y desenfocado el de Leonor Álvarez, quien desarrolló con esa intensidad muy suya un personaje que entiendo mal marcado.

Por todo ello, por la forma contrada que el escenario nos arroja una imagen nacional verdadera y lo hace con un acento ardid que no conocía nuestro teatro, por la furia del espectáculo que remeda la desoperación de los personajes de Langsner, por la agresión con que nos obliga a contemplar el dolor y el extravío de un sector social, por la belleza adusta en que se relampaguea el autor, estamos ante un momento alto de nuestro arte.