

MOROSO ESPEJO DE NUESTRA FRUSTRACION

CON un espejo delante de tu prójimo para mostrarle su vida defectuosa. A esta ley, más que a otras, ha sido terca y fiel el teatro, y a ella obedece Ricardo M. Cossa al escribir *Nuestro fin de semana* con la cual se inauguró el Festival Internacional de Atlántida. Reproducir la vaciedad, la tristeza, el ilusionismo vano, la mediocridad, la congénita frustración de las vidas de algunos seres comunes argentinos (y uruguayos, donde la situación se repite casi idéntica), poniendo delante de esos mismos seres un espejo fiel, un calco minucioso de la realidad, de tal modo que, sin necesidad de proclamas ni exhortaciones programáticas, comprendan la realidad del engaño en que viven, ha sido el propósito del joven autor argentino.

Para ello reúne en un fin de semana destinado a divertirse "sanamente" a un conjunto de amigos —gente de una simple clase media; empleados, sus mujeres— y va mostrando de un modo implacable la imposibilidad de la alegría —a no ser tras el recuerdo de otra alegría que probablemente también fue en su momento imposible y vana—; los rencores, miedos, engaños, que subyacen bajo la aparente felicidad, el tedio del que sólo se liberan, un instante, con grosería, mediante el alcohol; el temor o afán de seguridad al cual están aferrados como a tabla de salvación, el dramático estancamiento de sus existencias carentes de altas, aventureras, generosas ambiciones. En todo esto la diagnosis de Cossa es atemperadamente cruel porque en ningún momento quiere apartarse de la comprobación de una bondad intrínseca del ser humano, y sólo intenta el devaluamiento del ilusionismo dentro del cual se maneja y se frustra, como ser humano, el portafolio, y al cual volverá a aferrarse al final a pesar de haberlo visto fracasar otra vez.

Se incluye este teatro en la descendencia de Chéjov —y así lo ha hecho explícitamente Cossa— aunque quizás fuera más legítimo acercarlo a la escuela neo-realista moderna —cuyo ejemplo más preciso sería Chayevski— así como a los propósitos del cine verdad, en la medida en que se trata de un producto revelador de la trituración afectiva que produce la vida en las grandes ciudades y la burocratización espiritual que engendra, utilizando los recursos de un realismo fotográfico muy lejano de la hábil estructuración chejoviana de estilo impresionista. Dentro de esta corriente, Cossa, que es un autor talentoso y novel, cae en trampas perjudiciales: en primer término la excesiva morosidad para presentar a los personajes, ya sea por reiteración, ya sea por apelación a las evocaciones que sirven para situar la realidad anterior, explicativa de la presente, ya sea por lentitud de la mecánica de la obra, ya sea por detallismo insustancial que no atiende a que el teatro es un arte muy selectivo donde se trabaja sobre elementos rápidamente definitivos; en segundo término el manejo de un diálogo trivial, como debe ser en una obra realista de este tipo, pero carente de suficiente fuerza motivadora en el subtexto, tal como demostró cumplidamente Chéjov antes, y ahora toda la escuela objetivista, y que permita sostener, con energía, ese amasijo de lugares comunes, confiriéndoles entidad dramática; en tercer término por la disolución del conflicto central en un juego de pequeños conflictos parciales, que hace perder unidad a la obra, y reduce su alcance proyectivo sobre el espectador.

Pero más importante que estas fallas, hijos de un dramaturgo dotado pero que todavía no domina los

recortes de su oficio, y típicas además de la orientación estética que ha asumido, me parecen otras. Decía Chéjov que no puede exigirse a un autor que dé solución al conflicto que plantea, pero sí que lo plantee bien; no hace eso Cossa, quien nos proporciona una situación bien diagnosticada pero no adelanta ningún elemento que explique por qué se ha producido; diría que los personajes están bien bocetados, bien comprendidos, pero recortados del contexto social, y no faltará espectador que crea que la culpa es exclusivamente de ellos, de que no lean libros o escuchen a Bach, y cuando un dramaturgo presenta este barro pantanoso está obligado a que percibamos de qué polvo antiguo procede, cómo se ha generado. No hay duda de que podríamos ayudarle a buscar explicaciones y él quizás las aceptaría, pero es en la obra donde deben aparecer, fati-



zando la conducta de estos seres sin ambiciones mayores, sin esperanzas creativas. Porque si ese es su drama debe saberse por qué se ha producido y la obra es demasiado cuidadosamente aseptica sobre esas realidades, políticas, sociales que ya no hay argentino que no discuta.

Otro problema lo plantea la imposición realista detallista de la obra que una vez aceptada, originariamente, por el autor, le impone un gasto superfluo de idas y venidas, de encuentros y desencuentros, de justificaciones. Forzoso es reconocer que los vanguardistas han descubierto métodos expresivos e instrumentos de percusión estética (y pienso en las obras realistas de Albee) infinitamente más eficaces, más rápidos y definitivos, de esos que permiten ahorrarnos largas horas morosas. El diálogo de frustrado amor del acto segundo es un ejemplo de evidente falla por matización realista, por seguir un proceso psicológico que corresponde a una psicología finisecular y no a la presteza revelante de la escuela behaviorista moderna, mucho más fructífera y aprovechable en el teatro que en la novela.

Esta consideración —también morosa— no cabría si no estuviéramos frente a un dramaturgo con posibilidades, al que creemos todavía desorientado. La versión escénica se adapta muy afinadamente a sus posibilidades y Mossian hace trabajo de encaje, con lo cual demuestra la acuidad de su observación realista, su atención por los gestos, las pausas, las medias intenciones, pero pierde el ritmo escénico y deja que la obra se empocase hasta la exasperación (sobre todo de un público de balneario) y muchas veces no puede, obviamente, sustituir con su tarea las pocas condiciones de su elenco. En él sobresale como el trabajo más redondo y elaborado, el de Juan Carlos Gené, en quien descubro con alegría condiciones de actor paragonables a sus excelentes condiciones de autor, y tiene momentos afinados Beatriz Roth en un personaje que viene directamente de Tennessee Williams y se nota. Pero en varios otros hay corrección, adecuado empastamiento en el tono general de la versión, y ese pacto sutil entre la apatización propia y la mano orientadora de un director eficiente. Otros son irreducibles.

No es un comienzo llamativo para el Festival, que en los hechos realmente tomará cuerpo a partir del jueves con la presentación de la compañía brasileña, y tendrá su momento culminante el sábado de noche con el estreno de Albee (Quién le teme a Virginia Woolf). Pero tampoco es un debut incoloroso, nada de eso, y se puede decir que esta feliz iniciativa del Festival ha comenzado un carrera —difícil en los primeros pasos como todas las iniciativas audaces— que merece desde ya franco apoyo y estímulo.