

## Memorandum sobre Broadway

Escribe Arturo Despouey

"La temporada 1956-57 está a punto de ganar en Nueva York esa paz somnolienta e incómoda de los resúmenes anuales y de las antologías. En estos últimos días se ha ofrecido el que quizá, sea su último estreno importante: **Orpheus Descending** de Tennessee Williams.

A varios miles de kilómetros de Manhattan y después de haber sido espectador recalcitrante tanto de los éxitos como de los fracasos de esa temporada (unas 60 obras en conjunto), me propongo apresar ahora para los interesados de Montevideo unos cuantos cabos de ideas sobre ella y sobre Broadway en general. Es posible que la perspectiva logre entrelazar esos cabos de ideas y hacer con ellos un diseño a la manera de los que manos más exactas logran en Sicilia al bordar, con cabos de hilos, mapas en un cañamazo.

Semejante labor de cartografía subjetiva -Broadway con sus cúspides, sus piélagos, sus ríos de oro y sus selvas de asfalto- no puede intentarse, sin recordar primero que ese feudo, (con el West End de Londres y los bulevares de París, el centro teatral más importante del mundo) cultiva las gracias y achaques de Tespis con un sistema de ataque totalmente distinto al de nuestra "latinità". Para nosotros el teatro -por lo menos en sus muestras más empinadas-, es una diversión intelectual, una experiencia de orden afectivo y a veces un arte; para Broadway puede ser todas esas cosas; pero es, por encima de ellas, "show business"; "entertainment industry". Esta es su esfera y esta también su gloria. Que al salir de sus orígenes el teatro occidental ha sido siempre -o pretendido ser- negocio al par que fuente de solaz, eso ¡quién va a negarlo! Pero negocio, es una cosa, e industria otra. Al convertirse en industria el teatro responde a exigencias a las que no había hecho frente jamás. Sus artífices, artesanos y expertos funcionan como los de una gran fábrica, tal como funcionan en los talleres del cine, que siempre fue otra industria. La diferencia -salvadora para el teatro- está en que la última se dirige a las masas del mundo, y la primera a las "élites" de una gran ciudad. Por más roma de ingenio que sea la pieza presentada en Broadway, o por más artificiosa que resulte su composición, apunta siempre a otras ramas más altas del árbol social. Y como el volumen físico que ha adquirido es tan perfecto como el del cine, la fuerza y la gloria no resultarán difíciles de calcular al lector.

Lo que, ¡ay! no puede producir la industria es un genio creador, a menos que la creación sea la de helicópteros o piernas artificiales. Quédale el consuelo en el riguroso Broadway, donde todo se resuelve por ferropusiatos y se calcula con compás y se anota sobre el texto -el imperceptible y continuo movimiento de

las luces en escena, por ejemplo— de que tampoco surge el genio de los "clubs" de teatro de París y Londres. El genio brota de la esperanza y la confianza ilimitadas en los destinos humanos. Una promoción de hombres que lleva en la médula espinal el terror de la destrucción atómica no produce ni siquiera un gran autor de comedias, porque la comedia supone un ojo objetivo y racional con que mirar el mundo, y el miedo no razona.

¿Qué aporta entonces la industria al teatro, como excelencia, siquiera sea menor? La competencia profesional que exige de todos cuantos están en el ajo. En Broadway se hila tan delgado en este sentido que los resultados quizá no lleguen a ser igualados nunca por la ecuménica, apasionada e inteligente indisciplina de la "latinità". No es cuestión de ejercicio o aprendizaje: es cuestión de valoraciones, de filosofías vitales. El fracaso de un espectáculo en nuestro medio no constituye una catástrofe similar al cierre de una pequeña fábrica, pero en Broadway sí. Si el público rioplatense no gusta de Anouilh, tanto peor para Anouilh, pero si no gusta de él en Broadway, los intentos por convencer de sus valores al ciudadano de Manhattan pueden costar (y han costado a la vuelta de diez años) de uno a dos millones de dólares a los diversos grupos de pequeños capitalistas que invierten sus cuartos en el experimento.

A la responsabilidad estética de subrayar, interpretar, iluminar rincones inéditos y vitalizar se une, para los directores y "producers" la responsabilidad industrial de defender con uñas y dientes el capital invertido en una obra (de 80 a 100.000 dólares por la pieza de un solo decorado fijo, con ocho o diez actores en el reparto, y de 300 a 350.000 por un "musical"). En la mayor parte de los casos ese capital no se empieza a recuperar hasta pasados seis meses de representaciones, de modo que el éxito del Río de la Plata no es sino el fracaso de Broadway.

Tal exigencia financiera, y el régimen de derroche consiguiente (cerrado un teatro los tres días de un estreno, hay que pagar 1.500 dólares para que ciertos operarios especializados destruyan el decorado en los terrenos baldíos de algún estado vecino), parecen la receta más segura para aniquilar y corromper definitivamente ese "greluchon délicat" que es el teatro en nuestros días. Pero en Broadway no es así. La angustia del éxito hace que todo el mundo esté vivo y alerta y, además de los esplendores de su competencia profesional, ofrezca un "quantum" extra de inspiración casi rayana en el furor.

En los ensayos finales y en las jiras donde se ajusta, reescribe y repule el espectáculo, hay un aire de lucha y de esperanza en cuyo fondo cantan las sirenas bizcas de Hollywood y las ojiderechas de las representaciones en cincuenta ciudades de Europa. El teatro deja entonces de ser esa conferencia inteligentísima ilustrada con diez minutos de acción a la que se asiste en los escenarios de

París (para sacarle luego el jugo discutiendo "ad infinitum" con los amigos las ideas que propone el autor) y pasa a latido magistral, muchas veces de orden muscular, que sacudiría más hondo si hubiera más hondura en la vida americana, pero que de todos modos está dirigido a la emoción, como lo requieren primordialmente las reglas del juego.

Se pensará que esa finanza implacable de Broadway, excluye la aventura, condición sine-die de los buenos y malos, pasos de Tespis; pero la aventura no muere porque cuanto mayor sea la sensación causada por un espectáculo, más posible es que los dólares caigan por cientos de miles a las arcas del que se ha jugado la cabeza ofreciéndolo. El teatro no realista es una aventura; los autores europeos son una aventura; O'Neill, hasta hace pocos meses, era una aventura incalculable. Y sin embargo hay su buena decena de "producers" que insisten en los "tabús" y acaban desbravando al público y la crítica tras una lucha de años. Así Kermit Bloomgarden y Michael Myerberg tienen una larga tradición de fracasos y éxitos; y este año, montando **The Potting Shed** (El galpón del huerto) de Graham Greene y **Moon of the Misbegotten** (La luna de los mal engendrados) de O'Neill, dos directores jóvenes llamados Carmen Capalbo y Stanley Chase inscriben memorablemente sus nombres en los safaris de la selva de asfalto.

Hasta aquí todo lo que el espacio nos permite decir sobre la finanza y la aventura de Broadway. Examinaremos luego la parte que corresponde a la crítica; las tendencias apuntadas este año; y por último, los autores, directores e intérpretes que más lustre han dado a Shubert Alley y sus alrededores mientras el público arrostraba los 12 grados bajo cero del invierno dejando en casa la pipa de opio de la televisión.— Arturo Despouey."

(Esta es la primera de una serie de notas sobre el actual teatro americano.)