

Barrault, o la Puesta en Escena

Fuera de la muy discutible y reciente experiencia de Narciso Ibáñez con "La Muerte de un viajante", la única memoria valedera que el teatro extranjero nos dejó en 1950, se cifra en la temporada de Jean Louis Barrault. (La afirmación no puede hacerse sin la salvedad de que, en las especialidades del comentario, se desplazó hacia otros campos, aunque hayan ocurrido en la escena, espectáculos como el del ballet negro de Katherine Dunham y el del Carrozzello Napoletano).

Barrault en sus enseñanzas, y aún en sus limitaciones, señaló los mejores puntos del año. Comentamos comprimidamente (MARCHA, N° 533, 30/VI/50), las cinco representaciones estrictamente teatrales de esa temporada. Quedó fuera de la nota la función vespertina que se integró en el "Compiu de M.igny" y la "Pantomime", a la que se aludirá en esta nota de simple recordatoria, que no tiene ánimo de página editorial.

Más que como actor, Barrault se nos muestra —con saludable sentido de antividismo— como hombre de teatro. Frecuentemente hemos aludido de esta calificación un tanto fatua, que suele ser una encubierta auxiliatoria de pobreza en lo literario. La especie del hombre de teatro tiene, en el medio rioplatense, una aleación de desprecio, de facilidad, de empírico conocimiento de burdos resortes del éxito; en ese sentido, ha llegado a convertirse en una calificación anta para la pobre credulidad profesional de quienes, pisando noche a noche la escena, ignoran que no existe teatro cuando no hay —por renunciamiento, por exceso, por defecto de origen— literatura.

Con esta amonestación, puede revalorizarse el término aplicándolo a Barrault. La cabal conciencia de hombre de teatro es, en este director y comediante, más fuerte aún que su condición histriónica. Decimos hombre de teatro y no actor en scène, para medir su mérito aún en aquellos casos —como el de "Les fourberies de Scapin"— en que la mise en scène no es suya, y él sirve un designio rector tan ilustre como el de Jouvét.

Tampoco, limitando la nota, aludimos a la sola individualidad del titular cuando nos referimos a Barrault: si ya hemos dicho, y abonaremos con ejemplos, que él no se situó frente al público como centro de sus espectáculos, convendremos en que la materia del comentario inextricablemente, "l'acteur et son troupe" — como en el título del libro de mezcolanzas editado para la triste dificultad americana de conseguir los textos de la temporada.

Si decimos que la actuación de Barrault fué ejemplar, salvamos de antemano el desequilibrio de la corta programación; en este sentido, todas las temporadas francesas pagan su precio de éxito. En unas pocas tardes y noches se codean la tragedia y el vaudeville, para reeditar, emulsionada y rápidamente, el aura de un año entero en un teatro parisién. En la medida en que ese esfuerzo de eclecticismo es inútil, lamentamos siempre, en las temporadas extranjeras, la usurpación del espectáculo menor sobre el mayor. Lamentamos, aún en medio del ligero (y a veces se nos ocurre que históricamente imperdonable) regocijo de "Occupe-toi d'Amélie", la sustitución de "Le procès" o de "L'état de siège", sin la hipocresía de añorar a Claudel ("Partage de midi") ni a Salacrou ("Les nuits de la colère"). En el momento en que ocurren los espectáculos más liberos, nos asiste —aún divirtiéndonos del texto— el sentido de concesión a una facilidad, a un tráfico ilegítimo con la famosa entelequia del "esprit"; paradójicamente, la ejemplaridad de un vaudeville descocado, cuando lo monta Barrault y él se diluye en un episodio escribiendo del tercer acto, hecho para suplir una ausencia sobre el reparto original, surge en el recuerdo. Y ya insistiremos, en la dignidad formal, en la puesta en servicio de un texto sin mayores recatos.

Barrault fué el director de un Marivaux ejemplar, el actor de un Molière insuperable, el metteur-en-scène irreprochable de un reprochable Feydeau.

Un Marivaux mediocrementemente hecho (como el de Rollin y Bertheau cuando nos aburrieron con "La double inconstance") resulta hoy, sin atenuantes, "bien pénible". La levedad, la gracia cortesana, la presunta ingravidez de Marivaux son los atributos meramente discretos de su vacuo. Si no se pasa de una exposición textual de esas dos o tres gracias dieciochecas, el espectáculo resulta sutilmente irrespirable. Pero cuando Barrault usa todo su talento de metteur, y todo el talento escénico de Madeleine Renaud, para vivificar teatralmente la trivialidad de "La seconde surprise de l'amour", la excelencia del espectáculo es edificante; se logra por encima del texto, aunque no a pesar de él (hasta Marivaux, bien vestido, se echa a andar con sus airosas pesadeces).

"La seconde surprise", primera de esta temporada de Barrault, fué un neto triunfo de la sabiduría escénica. Las artes aplicadas que con-

tribuyeron a la representación, socorrieron las endiosas discursivas, las pequeñas monerías ingeniosas del libro. Brianchon creó un evanescente marco escénico (en rosa/rojo/gris/celeste/azul) en el que Barrault ofreció una fastuosa lección de luminotecnia. La sala del Solís, habituada a la indigencia lumínica de la Comedia Nacional, que agarrota bajo sus tiesuras de candelillas a cualquier espectáculo, por féerico que se le pretenda, se asombró con las sutilezas de una luz matizada, cambiante, rica, intencionada, ilustrativa. Un toque de luz dejado, como supervivencia del personaje, sobre un sillón vacío, o enfatizando la pompa de un cortinado, o irrealizando un crepúsculo, o llevando sin bruscos conmutadores hacia la mutación teatral, es algo que —en nuestras costumbres visuales tan módicas— parece pertenecer al dominio de lo fantástico. En este Marivaux y en la versión de "Hamlet", estos efectos llegaron a un grado de refinamiento, de ajuste y de intervención realmente poderosos. Los trajes, en Marivaux, fueron también juiciosamente intencionados: el Caballero acogido por la Marquesa viste de rojo, el Conde rechazado viste de azul; el luto de la viudez es, en la heroína, sutilmente satirizado por un progresivo aligeramiento, que lo suspende al fin del detalle inocuo de una gasa. Pero son,



junto con la luz, los movimientos escénicos los que triunfan esplendorosamente: resulta inolvidable la feliz sincronización de actitudes que abate a la marquesa, anodada, en un sofá, en el justo momento en que, con el esbozo de un gallardo saludo inconcluso, el Caballero sale de escena, en la despedida presuntamente irreparable. La intención ligeramente burlesca, sobrepuesta pero no extraña a Marivaux, ocurre incasamente al texto, lo ilustra, lo recomienda a una distinta perspectiva de la gracia.

Si con Marivaux pudo hacerse lo que hizo Barrault, no es de extrañar que Jouvét haya puesto en escena, con el sentido más violento y jocundo de la basta comicidad molieresca, "Les fourberies de Scapin". Algún detalle punible del espectáculo (la engorrosa trabazón del espadachín Sylvestre con las increíbles espuelas, el amenazante estoque y las diabólicas colas de su capa roja) debe ponerse a cuenta de los límites de esta comicidad. En cambio, supera la rudimental euforia del "Scapin" como texto, esa puesta en escena que detalla y compone invenciones menores como las que enriquecen a Argante y Geronte, descriptos y animados con un ridículo abrumador, exultante, por Mahieu y Bertin. El escenario descaradamente absurdo de Christian Bérard, dando un primitivo sabor de escondite, de efectismo, de tramoya elemental a los matis y a las entradas, sirviendo a pases inverosímiles como el de Barrault (Scapin) con las escaleras; el diseño y la concepción de los trajes (un Scapin veteado, bilateral, clownesco, un Geronte de instrumental paraguas verde); la letra vociferada sin remilgos, todo contribuyó a componer un mollière memorable, sólo emulado por "L'École des femmes", en otra "féerie" escandalosa del mismo Jouvét. La mejor tradición de los elencos franceses incluye, obviamente, a Molière; pero hemos visto espectáculos batidos, pobres o ajados, que tenían la innoble

presunción de refugiarse en el genio de Molière, en lugar de hacerlo saltar. Raymond Bouquet, con la dirección de Jouvét, nos dió un "Médécin malgré lui" muy de segunda mano, y apenas mejor —gracias a la parte protagónica— fué otro de Squaquef en el Artigas; Marchat fracasó con ardides espurios como el de los varicos chalecos, en una versión inferior, yerma y circense, de "Les précieuses ridicules".

Estos dos títulos —"La seconde surprise de l'amour", "Les fourberies de Scapin"— sirvieron al mejor, aunque no al más ambicioso espectáculo de esta actuación. La eficiencia y el ajuste del elenco, la redomada calidad de las escenografías y la impalpable vivencia de las luces (luces de teatro, no de primer plano cinematográfico, como se trucaron en "La muerte de un viajante") adelantaron, en compendiosa síntesis, las bondades más irrecusables de esta temporada.

Tales virtudes volvieron a estar presentes en "Hamlet", pero "Hamlet" no se conforma, en su complejidad, con esas solas acotaciones y esos auxilios.

El dinamismo interno de la representación, la flexibilidad con que se articuló —sin soluciones de continuidad— el imponente macizo de los cinco actos shakespearianos, la riqueza sin énfasis de los movimientos escénicos, la gravedad austera de los decorados de André Masson, dieron la cifra externa, virtualmente irreprochable (si se exceptúa a Honegger), de este Hamlet. Pero creemos, volviendo a la distancia sobre la memoria de un único y avaro espectáculo, que Hamlet —aunque también las limitaciones de Barrault, los prejuicios de su convicción literaria (de anti-literarios) y de su visión moral de Hamlet.

Barrault tiene el escrupuloso respeto a la entidad literaria del texto, practica esa actitud de sumisión ejemplar en el comediante. Pero no tiene, acaso, la agudeza literaria de que es capaz Jouvét.

Su Hamlet careció de carnalidad, de gravitación trágica, de carga pasional, de poderío immanente. La facilidad del actor para expresarse en el mimo, lo llevó a insinuar una perfidia cerebralista —elusiva, funambulesca, llena de repentimientos extrañados, de extravíos, de frialdad. La virtud de lo fascinante, que acude del texto al personaje, fué recogida y retransmitida, sin filtro, por Barrault. Compuso demasiado el "espectáculo Hamlet" en desmedro del "personaje Hamlet". Y sutilmente, por su receptividad casi refleja de lo deslumbrante, de lo grandioso en Shakespeare, vino a desdeñar la letra, a pasar de corrido sobre la poesía profusa y enigmática del texto, sobre su henchida vena literaria. Cuidado el espectáculo como un todo, se resintió por la palidez de algunas de las partes: el rey y la reina (Jacques Dacqmine, Marie-Hélène Dasté) fueron de una neutralidad servicial de conservatorio: desvanecidos, neutros, pasaron por escena ignorando el sentido concupiscente de su relación, la recíproca servidumbre carnal que en el texto los liga; Horacio fué equívocamente blando —no limpiamente amistoso— con Hamlet; Polonio fué un mero característico de compañía teatral en la corte del Rey Laertes, etc.

Irreprochable en su formalidad, decorosa siempre, brillante en los mejores momentos de Barrault como actor (escenas con la madre y con Polonio; encuentro con Ofelia, escena del cementerio y muerte del héroe), este "Hamlet", ávidamente esperado y precorrido, fué una desilusión a mediana. Pero en esa desilusión a mediana se encerraron lecciones tan féeriles como tal vez no pueda guardarlas el éxito simplista de los esfuerzos menores.

Las limitaciones para un espectáculo voluntariamente despojado de las mejores riquezas de la troupe —y en el que ésta sólo se atenía al prejuicio de dar la nota contemporánea— hicieron de "Les mains sales" el punto indudablemente más bajo de la temporada. El presunto ascetismo de los centros revolucionarios —que forma parte del mito, de la aséptica retórica con que habitualmente (recuérdese "Les Justes", de Camus) hoy se les describe—, la polémica apariencia del fervor individual en las personas de los revolucionarios, están en el libro de Sartre. Servidas por un elenco tan alejado de estas formas inimaginativas, estas notas parecieron disminuirse tristemente. Barrault —en un nuevo ejemplo de sumisión al espectáculo— tomó sobre sí el papel de Hoederer, y no el más capciosamente brillante de Hugo. Pero lo hizo en una tónica opaca, con una eficiencia densa e impasible que hacía recordar a Pierre Blanchard. El y el joven actor Desailly (éste en el papel de Hugo) salvaron momentos penosos del libreto, a pesar de lo cual el pretexto teatral de esta elección por esta compañía, no quedó suficientemente saneado.

Exactamente lo contrario ocurrió con "Occupe-toi d'Amélie". Los títulos de este vaudeville —zarandeado pero sucio, bien compuesto pero guarango— eran, de principio, muy ilegítimos.

CUARTA TEMPORADA DE LA COMEDIA NACIONAL

Este último número de MARCHA del año 50, marcando una nueva etapa cumplida, nos separa del manipuleo diario de elementos actuales, esencia misma del periodismo, para obligarnos a penetrar en el campo de lo pasado. Pero no podemos negarnos a recapitular, en mirada retrospectiva el panorama del año; sacando las posibles conclusiones de lo experimentado, de lo vivido.

No podemos desconocer que toda empresa en marcha tiene dentro de ella su razón de existir, su esencia, su alma. Que ha sido planeada en vista a un cometido, a una función. Que una idea primero le dió vida y que una norma directriz la guía en el desarrollo y en la cristalización de ese proyecto. Y que de sus luchas y sus resultados, de sus triunfos y sus desvelos debe desprenderse la ecuación irrefragable de su fracaso o su triunfo.

No negamos tampoco que la Comedia Nacional pueda escapar a estas leyes generales que irremisiblemente le alcanzan. Con una trayectoria extendida suficientemente en el tiempo (ha sido ésta su cuarta temporada) y con la rumbosa, incondicional y magnánima ayuda de las autoridades mu-

Así 1947 nos trajo "El León Ciego" de Herrera; 1948 "El Centinela Muerto" de Bellán conjuntamente con "Canillita" de Sánchez, para llegar a este primer paso del año con "Cantos Rodados" del doctor Francisco Imhof, pieza escrita hace 34 años y estrenada 2 años después en esa misma sala del Solís.

Solamente la persistencia en esa rememoración del viejo teatro nacional pudo explicar este primer error de la Comedia, en el cual sus actores se debatieron en largas tiradas barrocas, melodramáticas, y envejecidas. Solo pudo probar esta reposición que no todas las obras resisten la marca del tiempo, y que la gran mayoría de esos estrenos deben quedar relegados al recuerdo o a la historia de un teatro nacional, que todavía hoy es una mera entelequia magnificada por nuestra propia credulidad, a veces ingenua, a ratos premeditada.

Como si esto fuera poco no se respetó el espíritu de la obra de Imhof, sino que bajo la tendencia re-elaboradora de Armando Discépolo, se cambió su significado, entreverándose presente y pasado en algo que no se sabía si era una vieja obra que resultaba farsesca hoy, o en la farsa actual de una comedia de vieja época.

Resiste este recuerdo, la labor de Enrique Guarnero, en el papel protagónico de Pedro Verdier, siempre estudiado, compuesto, sobrio, acompañado más debilmente por Concepción Zorrilla, por Preve,

nicipales, ha alcanzado una ficta o supuesta mayoría de edad que ya permite se la estudie y se la juzgue con la frialdad que debe traer aparejada la justicia y con el desapasionamiento que produce el trato con lo cotidiano, con lo familiar. Ya superó ese primer período en que la mejor buena voluntad hace perdonar errores que no corregidos en su iniciación toman cuerpo y vigor difícilmente disminuibles luego y en que los primeros malos dividendos son explicados por el vapuleado argumento de los abultados gastos de constitución.

Sabemos que es muy difícil esta labor de auditoría, este pedido de rendición de cuentas, este estudio de resultados tangibles, pero lo creemos necesario y pensamos que es la crítica que día a día supervisa una labor, la que debe intentar el estudio en conjunto de lo que se propuso y de lo que se realizó.

El elenco estable de la Comedia Nacional inició sus actuaciones de este año 1950 en el Teatro Solís, el 9 de abril, cumpliendo con una de sus pocas tradiciones: la exhumación de un autor nacional, como comienzo de cada temporada.

Cottens y por Moya en un personaje de principio de siglo en el que mostró elegancia y gracia, aunque las sucesivas representaciones lo hayan separado bastante, en su exageración, del punto de partida, error en el que cae a menudo el elenco todo, luego de desaparecido el ojo vigilante del ocasional director de cada trabajo.

Dejamos anotada esta primera presentación como un error de selección, en cuanto a texto, y como una débil y equivocada puesta en escena. El elenco, como tantas veces, soportó con heroísmo ambas injurias.

A los pocos días, el 14 de Abril, la Comedia presentó su segundo título "Dino, el Rey Niño" de Pedro Leandro Ipuche que ofrecía razones aún menos valederas para su inclusión en el repertorio. Aquí ni hubo el pretexto de una joven tradición, ni el texto por sí mismo pudo intentar en su desorden, en su repetición y en su miseria una explicación que salvara a los integrantes de la Comisión de Teatros de la responsabilidad de éste, que fué el más deplorable de los espectáculos de los últimos años. Contribuyó a este resultado, además de la mejor voluntad del propio Ipuche, Rafael Bertrán en la dirección quien fué cómplice también de los bocetos que pobremente realizó M. Nieves. No debiendo olvidar nuevamente a la dirección de la Comedia, que no contenta con la elección de la obra, quien sa-

cieron pensar en un fallo débil, de dudosa convicción. Pero no se conoció la fundamentación de cada voto, cuando hubiese sido muy interesante, para aclarar el criterio de selección que tienen los integrantes de la Comisión de Teatros, conocer el punto de vista de uno de los jurados que tiene un estrecho contacto con la dirección del elenco estable del Solís y que cayó en la simplicidad de dejar pasar un ejemplo de anti teatro como es la obra de Fabregat Cúneo. Con éste vino a conseguirse el tercer fracaso consecutivo.

Como si se hubiese querido cambiar de rumbo saliendo del teatro nacional y menor se apeló a la memoria de Don Miguel de Unamuno, eligiendo "Nada menos que todo un hombre" en la versión teatral de Hoyos, que fué re-estrenada el 17 de Mayo con la colaboración de Francisco Petrone, primer actor y director de este espectáculo.

Explotando el recuerdo de la versión cinematográfica del mismo Petrone, dirigida por Pierre Chenal (a quien echó de menos en las tablas) y de la nombrada conquistada como galán en la vecina orilla, se armó una representación, con decorados de Gori Muñoz, mezcla de teatro y cine en la que abundaron defectos de dirección y de interpretación. Petrone no pudo separar de su mente su anterior

trabajo y no conociendo fondo los recursos y mecanismos del teatro verdadero, introdujo efectos que se notaban injertados (música, focos bruscos efectos de luz y hasta un final con pantalla de tul iluminada!)

Aún marcó más, si se puede, su inefacia como actor equivocando el carácter de su Alejandro Gómez y confundiendo la seguridad con inexperiencia y dureza.

Sobresalió la labor Farnática de Maruja Santullo, la mejor figura del reparto, quien a veces se encontró sola, aún teniendo delante a Petrone, y a quien debe anotarse la doble culpa de ser su director y de jugar el rol protagónico que la debía apuntalar.

El 2 de Junio la Comedia presentó el primer acierto del año, aún arrastrando limitaciones y posibles reparos. Estrenó "El Inspector" de Nicolás Gogol, dirigido por Armando Discépolo, quien además tomó a su cargo una labor de ajuste y adaptación que no siempre estuvo de acuerdo con el significado íntimo del texto. Se permitió, y le fué permitida, una re-elaboración en la que acentuó o creó efectos no previstos, en la que agregó y corrigió el original, variando caracteres, alterando letra y sumando chistes de su propia cosecha. Atentó contra la palabra del autor que ex-

(Pasa a la Pág. siguiente)

Dos semanas después de este fracaso (28 de abril) se estrenó "Como por Arte de Magia" de Roberto Fabregat Cúneo.

Se anunció como primer premio del Concurso de Teatro Nacional del año 1949, y su representación no hizo más que actualizar tristes antecedentes comentados oportunamente: el primer premio del Ministerio de Instrucción Pública del año 1947 "Los Almá-cigos del Diablo" de Paulina Medeiros, y el de 1948 "Una mujer se asoma a la Ventana" de Clotilde Luisi y José M^o Podestá.

Este repetido desenlace de los concursos de teatro nacional hace pensar seriamente en interrogantes nada satisfactorias. ¿Es que los jurados no revisan la seriedad artística y cultural necesarios o debemos reconocer que la producción presentada no puede sobrepasar este nivel de mediocridad que soportamos?

En ocasión del título que nos ocupa hubo dos integrantes del jurado que se opusieron a que su nombre se viera unido a tal resolución. Un periodista que votó por la negativa y una conocida escritora que se abstuvo en la votación, hi-

La concesión de Barrault merecía una previa reserva. Pero el "a posteriori" teatral fué aquí generosamente compensatorio. Barrault no sirvió al uso las poquedades de un vaudeville, como las servía Ledoux en "Le voyage de M. Perrichon", de Labiche, o Marchat en "Feu la mère de madame", del mismo Feydeau, o Rollin y Bertheau en "L'Eventail" de De Flers y Caillavet. Barrault utilizó el texto de Feydeau (cuya importancia el autor exagera con escrupulosas anotaciones del movimiento escénico, hasta la más inconcebible prolijidad diagramática, émula de la que superpuso Barrault a la estructura de "Ph...") para un espectáculo de una justeza teatral, de un brio, de una brillantez in... Madeleine Renaud hizo una Amélie notable, y Pierre Bertin ilustró un "final de pieza" de comicidad tan desbordante como no recordamos otro en muchos años; pero, con todo, ésas sólo fueron piezas en un juego profuso, que Barrault llevó hasta el final, con implacable y casi irritante (si se la apareja al motivo) virtud de director. La escena del casamiento en la alcaldía, por ejemplo, fué una caricatura de época, desen-

frenada y cruel, bastante para justificar, en su misma condición menor, este entretenimiento. El afán comparativo sólo descansa si le dejamos, para encalmarse, el recuerdo de un "On ne badine pas avec l'amour" —claro que de letra mucho más decorosa— que hizo años atrás Jouvet. La eficiencia plural de estos comediantes, el excelente sentido de equipo que los anima, la unión de las sabidurías menores —casi míticas en nuestro medio— que integran el aprendizaje escénico, quedaron demostradas en el espectáculo vespertino final del "Impromptu de Marigny" y la "Pantomime".

En el primero, con la ocasión accidental de un repentino cambio de programa a causa de la enfermedad de un actor, la compañía se descubre una versátil capacidad para el divertimento, para la mera vejeada. Los actores cantan, recitan, tocan el piano; la sensación deliberada —pero no por eso menos subyugante— de intimidad que abre al público el Impromptu, impone como filosofía muy ligera, casi incidental, la de cuán importante es eso que se llama escuela dramática. y en los países de tradición se prac-

tica aún sin instalarse. Y lo mismo —abstracción hecha de... calidades técnicas, que, naturalmente, no juzgamos— hace pensar la "Pantomime", en la que Barrault amplía, diversifica, enriquece en variantes y recurrencias el tema de su celebrado éxito homónimo de "Les enfants du paradis".

Sería innecesario, a esta altura del profuso retrospecto, sistematizar las enseñanzas de esta ejemplar temporada. Nuestras virtudes de actualidad teatral son tan pobres, que el mérito de una docencia es, por sí mismo, muy relativo. Más aleccionante que lo que enseña en los resultados, es lo que esta compañía deja ent-aver acerca de los caminos por los que llegó a esos resultados. Tales caminos son más viables, claro está, en un país con tradición, con genio disponible, con exigencia crítica de los públicos pero, si no en su magnitud, son imitables en su dirección. Nuestro amor al teatro, tantas veces vanamente invocado, podría recoger para sí, con espíritu de reflexión, estas lecciones de entrelíneas.

C. M. M.

