

## Memorandum sobre Broadway

### IV - Tendencias de la temporada

Los seis meses en los que se concentra frenéticamente la actividad teatral en Broadway y en el curso de los cuales las compañías rezan, desde sus refugios provisionales de Philadelphia, New Haven, Boston o Montreal, porque de los dos o tres estrenos de cada semana alguno sea un desastre inmediato (dándoles así acceso a una sala) han de estirarse este año hasta el momento de junio en que de los agujeros de hombre colocados estratégicamente en las esquinas de Manhattan empieza a despedirse un vaho como de caldero de bruja, anunciador del infierno que todos sospechamos ubicado en el fondo de la enojada isla. Por ese entonces se presentará la versión musical de la Anna Christie de O'Neill que sus autores titulan, algo picarescamente, **New Girl in Town**.

Lo que ha ocurrido hasta la fecha basta y sobra, sin embargo, para caracterizar la temporada. Es una temporada en que el realismo, honra y prez del teatro norteamericano contemporáneo no ha cedido una pulgada a otros movimientos que ya se están poniendo trasnochados en Europa: en que los costos de "producción" de un espectáculo han seguido subiendo vertiginosamente y en que el futuro inmediato para el espectador parece ser el de pagar siete dólares la butaca para asistir a una muestra de teatro de verso y alrededor de diez por una comedia con música; una temporada en que más que nunca, ha quedado demostrado que sólo puede sobrevivir el éxito fulminante, sobre todo por la necesidad social que las gentes de la clase media acomodada tienen de decir a sus vecinos y amigos que han visto lo que todo Nueva York acude a ver. La misma medida de orgullo que un montevideano pondría en anunciar que se ha comprado un Cadillac modelo 1957 puede encontrarse en los tonos de voz con que la vecina de Jackson Heights o de Westchester publica a los cuatro vientos la despampanante noticia de que ha obtenido por fin, después de un año de lucha, localidades para ver **My Fair Lady** en las navidades de 1957.

La crítica europeizante de las revistas literarias, con Eric Bentley a la cabeza mira con cierto desprecio, no sólo esta maquinaria implacable del éxito sino el nivel mental que la sustenta y después de declarar que Arthur Miller y Tennessee Williams no existen, señalan en un "post-scriptum" que O'Neill, con todo su talento para componer teatro, era un hombre de una mentalidad mediocre y que generalmente malgastó ese talento en temas que no alcanzaba a vislumbrar adecuadamente. Este año Bentley se metió a traducir el **Orphée aux Enfers** de Offenbach dándole un tono pornográfico que él debe haber considerado desenfado adulto (o quizá adúltero) a la Max Ophuls, y a traducir y dirigir **La buena mujer de Setsuan** de Bertold Brecht en forma que despertó una tormenta de insultante desdén en el vaso de agua de la crónica neoyorkina cotidiana. Tales incursiones de Bentley

fueron en cierto modo el Waterloo de la crítica europeizante, pero no han de disminuir el rubor con que los porta-antorchas de ésta hablan de la cruda y primitiva vitalidad del teatro norteamericano contemporáneo.

La tendencia más importante registrada este año en la industria teatral de Broadway es, en mi humilde entender, la necesidad ficticia de buscar garantías; en temas y personajes que ya hayan merecido la aprobación pública en otros medios literarios (o a veces puramente visuales como la historieta de dibujos cómicos, que este año proporcionó al Rialto, con *Li'l Abner*, del dibujante Al Capp una funambulesca y seductora pesadilla satírica especie de brioso equivalente anglosajón de las materias manejadas por Brecht y Kurt Weill en **Dreigroschen Oper**). En cierto momento de la temporada, de los 27 espectáculos que permanecían en cartel, 20 estaban adaptados de novelas más o menos populares o eran refritos con música de obras ya consagradas años atrás. ¿No equivale ello a la sentencia de muerte del dramaturgo "pura uva"? Lo único que falta ahora es que la industria editorial decida seguir a la del cine y la del teatro en este miedo al experimento y exija que el libro cuente una experiencia vital del autor previamente consagrada por la publicidad de las primeras planas. No veremos entonces sino las obras de los asesinos, de los ladrones de bancos, de los escaladores de montañas o de esos seres epicenos - cada día más abundantes- que en mitad de la corriente de la vida deciden cambiar de sexo. Esta sería la novela y luego la obra teatral y refrito musical y película (para terminar por último en "ballet", como **Un tranvía llamado Deseo**) más sujeta a discusión; porque en Estados Unidos hay todavía varios gerentes de hotel que se dirigen por carta a Christine Jorgenssen llamándola escépticamente "señor".

La novela sudafricana, sustentada por Alan Paton y sus imitadores, ha permitido, sin embargo que los pichones de dramaturgos estadounidenses se den gusto refiriéndose a la espinosa cuestión negra y haciéndose los inocentes al mismo tiempo. Las dos últimas muestras de esta trampita, (**Mister Johnson** en la temporada pasada y **Too Late the Phalarope** a comienzos de ésta) demuestra que, al seguir el paso cauteloso de Hollywood, Broadway no puede hacer otra que mal cine. Ambas obras contienen una aglomeración de episodios que nunca desarrollan hasta el punto de que pueda aparecer enteriza la identidad psicológica de los personajes; y los personajes, en consecuencia, son sombras como los del cine. Sombras sin primeros planos que sustituyen el trabajo de creador dramático del escritor por esa chispilla de odio o simplemente de idiotez específica que la pantalla gigante multiplica con monstruosa elocuencia. Sombras paralizadas mientras detrás de ellas, como en las viejas películas cómicas de Mack Sennett, corre el "tapis roulant" de ambientes y situaciones, con una copiosidad totalmente innecesaria en el teatro.

Henry James sigue proporcionando a Broadway, con sus mejores novelas cortas, obras mucho más mostrencas que las que él escribiera directamente para la escena y que nunca han merecido los honores de la representación. Este año **Wings of the Dove**, historia de amor y perfidia entre americanos e ingleses en Venecia, dio lugar a un dramúsculo de cuyo nombre no puedo acordarme aunque quisiera, tan pronto se perdió en la polvareda de los estrenos de noviembre. Quizá el "lapsus memoriae" se deba a la manera en que el encanto y sobre todo el nombre de la dama joven - Pippa Scout- se colaba por razones obvias en los centros de la atención, desplazando casi el recuerdo de las afiladísimas interpretaciones de Mildren Dunnock y Betsy von Furstenberg. Otra adición a la lista de cadáveres James fue **Eugenia**, en el curso de cuyas cinco interpretaciones parece que intentó suicidarse con barbituratos la estrella del espectáculo, Talullah Bankhead. Siempre exagerada esta muchacha Talullah. La obra era algo maleja y ella misma, ya lanzada en la pendiente fatal de autocaricatura que John Barrymore siguiera en los últimos años de su vida, la destrozaba con dionisiaca energía pero ninguna de ambas cosas eran tan malas como para suicidarse.

Lo que en el recuerdo me parece más logrado en este espúrio comercio de reorganizar dramáticamente los elementos de una novela -sobre todo por la suma pericia de los autores- es un melodrama que Ruth y Augustus Goetz han sacado del libro de Storm Jameson **The Hidden River**. Los Goetz son los autores de **La heredera**, como se recordará y los únicos que han sabido sacarle el jugo a Henry James. También su industria y percepción lograron en **The Immoralist** una "nobilissima visione" escénica de los conflictos de Gide en África. Su último esfuerzo ha corrido hace pocas semanas la misma injusta suerte de su adaptación de Gide, y ello es algo más explicable por la naturaleza internacional del reparto que tenía: Lilli Darvas, una húngara; Dennis King, un ex - cantante inglés que en el drama parece a veces ominosamente dispuesto a lanzar do de pecho, y Robert Preston, que en empresas más ligeras, así como en ésta, se especializa ahora con singular maestría en las explosiones de furia, tartamudeando con las cejas y las manos en un estilo cada vez más arrebatador. Este es el único elenco que en seis años de asistir asiduamente a los estrenos de Broadway me ha parecido desajustado y lleno de ese desorden tonal que el individualismo latino dicta inevitablemente en los países mediterráneos (por no hablar de los nuestros). Agravada la cosa por la obligación de representar lo que en Broadway se entiende por actitudes, gestos y tonos franceses, la línea temática y sobre todo la pura y recta línea del efecto melodramático de **El río oculto** sufrían unos quiebros curiosísimos parecidos a los que Shakespeare y Pirandello sufren en la Comedia Francesa. Convendría que alguno de los elencos uruguayos se preocupara por dar a conocer esta obra para que se viera cómo el complejo de culpa del colaboracionismo en Francia (y en otros países europeos) preocupa e inspira a autores de formación espiritual e intelectual

totalmente distinta (Anouilh o Sartre en Francia, Jameson en Estados Unidos).

De los hitos de la temporada (**Long Day's Journal into Night** de O'Neill, **Separate Tables** de Rattigan, **The Potting Shed** de Graham Greene), hablaremos mañana, poniendo final a estas notas. Hora es de iniciar definitivamente el memorandum sobre Broadway y no abusar más de la paciencia de los interesados en la cuestión.-  
ARTURO DESPOUEY