

Memorandum sobre Broadway

V - Hitos de 1956-57

Antes de cerrar este "memo" sobre el Gotham neoyorkino hablando de los hitos de la temporada que toca a su término, se hace indispensable tocar, aunque sea ligeramente, alguna otra tendencia apuntada en la misma, así como mencionar los honorables fracasos registrados en estos últimos meses.

La comedia musical pega un salto atrás, pasando en diversas muestras al formato de festival de fin de curso que exhibiera en la tercera década de este siglo, o como dirían los críticos cinematográficos uruguayos, los "twenties". Había llegado a tener un estilo de narración dramática en que del diálogo se pasaba al cuplé de una manera casi imperceptible y en que el "ballet" o los números de baile continuaban y amplificaban la exposición, en vez de paralizarla; pero con **Mr. Wonderful**, escrita para lucimiento del cantante y bailarín negro Sammy Davis Jr.; **Happy Hunting**, que es una especie de **Princesa de las Czardas** suntuosamente berreada por Ethel Merhman, y **Bells Are Ringing**, que es a su vez **La Duquesa del Bal Tabarin** complicada con la inteligencia y la intensidad sinagogaes de Judy Holliday, tales adelantos formales se fueron al diablo sin que nadie supiera explicarse bien por qué.

Lo curioso es que en un congreso de talento norteamericano como **Candide** la tendencia regresiva apareciera acusada hasta el punto de precipitar al espectáculo a un naufragio económico sin par. **Candide**, adaptación de la novela de Voltaire con música, se jactaba de contar entre su cuadro de colaboradores con Lillian Hellman como libretista, Leonard Bernstein como compositor, Dorothy Parker y John Latouche como autores de cantables, Oliver Smith como escenógrafo y modisto y Max Adrian, Robert Rounseville e Irra Petina como figuras principales. Es inconcebible que ninguno de ellos se diera cuenta de que el tipo de seca sátira literaria de Voltaire es enemigo lato de la comedia musical, género de sumas apetencias cardíacas. La opereta resultante de sus esfuerzos, obra en la que Bernstein derrochaba gracia e increíble ciencia musical, hilvanando burlas de todos los géneros y todas las épocas, era, como la novela de Voltaire, un catálogo de la falibilidad, inconsistencia y amoralidad del hombre compuesto sin presentar como arquetipo a un solo individuo, cosa todavía más funesta para el teatro que para la novela.

Cuando Candide abraza a Cunegonde en el calderón final y hay como un suave vientecillo de calor humano en la sala (ya que el héroe acepta la vida tal cual es, y a esa vieja desdentada y promiscua como la compañera de su existencia) el público más pajizamente intelectual del "Martin Beck" advertía por fin cuál era la falla orgánica del espectáculo: la falta de corazón. En suma: que se debió haber dejado a Voltaire en paz. Pero si así hubiera sido,

nos habríamos perdido un número de final del primer acto, titulado originalmente en el texto "Tus labios rubí", tango germánico bailado y cantado por Irra Petina sobre ilustraciones francesas del Buenos Aires del siglo XVIII. Como "pasticcio" deliberado y ardiente, no he visto nada más digno que este número de las antologías del entusiasmo personal, excepto, la "spagnolade" sapientísima de Von Sternberg en su versión cinematográfica de **La mujer y el pelele**.

Otro fracaso que, por póstumo, me lanzó entristecido este año de una sala de Broadway fue el de una comediola de Robert. E. Sherwood titulada **Small War on Murray Hill** y vestida con todo el estilo y la imaginación escénica de Garson Kanin, que en el teatro como en el cine es un director con toda la barba. Llamados este año a silencio los veteranos -Rice, Anderson, Wilder-, sólo esta vez, que por su parte se había entregado ya a un silencio más hondo y definitivo, representó sin quererlo la ilusión y la confianza de tres décadas atrás en Broadway. Lo patético del caso es que Sherwood, un longilíneo sensibilísimo y generosísimo de punta a punta, murió sin ilusión y sin confianza, intentando plagiar de su propio **Road to Rome** la civilizada, comprensiva ironía. La guerrilla de que habla el título es apenas una escaramuza de alcoba desarrollada entre una tal Mrs. Murray y el general inglés encargado de derrotar a George Washington en las colinas de Manhattan (pronunciado por aquellos días con acento en la última "a"). Reteniéndolo por una noche en su lecho, donde las sábanas están perfumadas con especias de la Martinica, esta generala a pesar suyo modifica el curso de la historia, cosa a la que entre otros debemos estar agradecidos los uruguayos.

Sherwood creyó que, en un momento de terror atómico, el contar este amable chiste del **Erotikon** norteamericano podría demostrar la naturaleza inconsistente y falaz de la guerra; pero le faltó la voz clara y alegre de **Idiot's Delight**, la flexibilidad muscular de los años mozos, la gana de creer. Frente al estilo de locutor de noticias de la BBC de Londres en que se producía Leo Genn haciendo de general inglés, en el palco escénico solo dio medida de las intenciones de Sherwood la Mrs. Murray del caso, que era nuestra vieja conocida Jan Sterling. Aporcelanada, fina y elegantísima llena de un señorío casi extinto en el mundo, esta actriz que Hollywood ha puesto a hacer prostitutas, para que se cure quizá de la distinción que por sangre y estilo vital es suya, resumía con impresionante certidumbre la sustancia -desde luego frustrada- de ese adiós de Sherwood al teatro.

Y llegamos por fin a los hitos de la temporada, entre los que no cuento **Waltz of the Toreadors** de Anouilh porque, pese a la inteligencia de que desborda, no es hito sino "hit", vale decir éxito fabricado forzando el pie y tendiendo un puente de plata a la retórica francesa, que acaba por huir confundida al sentir con

qué concupiscencia se mueven los bigotes de Ralph Richardson haciendo de general St. Pé.

The Potting Shed, de Graham Greene, es un misterio psicoanalítico que se aclara en el último acto, cuando Civil Thorndike, más con los gestos que con las palabras, explica de los personajes de ella y su marido algo equivalente al "Gracias a Dios, somos ateos". Hasta entonces, su voluntad de defender el agnosticismo fabricado de su marido (una especie de socio de segundo orden de la Fabian Society), la ha hecho cerrar las puertas de la casa a su hijo y mantener en el misterio cierto hecho oscuro ocurrido treinta años atrás en el galpón del huerto de la casa, entre éste y su tío (sacerdote también expulsado del círculo familiar). El hijo ha llegado a los 45 años seco, vacío y sexualmente fracasado, y es víctima además de un psicoanalista incapaz de arrancarle del subconsciente la memoria de ese hecho, que ha enterrado con los quince años de su existencia anteriores al mismo.

La supuesta aberración de que una madre acompañe y defienda a su marido yendo contra sus hijos siempre que sea necesario ha de sugerir en este caso a los espíritus observadores que lo ocurrido en **All My Sons** y **Death of a Salesman** de Miller no era reflejo de una simple perversión personal del autor; sino expresión de un módulo de la vida anglosajona, en que los hijos se educan con la presunción resignada de que tendrán que despegarse y hacer vida propia, mientras los padres han de seguir juntos hasta el fin. Pero esta madre sajona de **The Potting Shed** lleva la receta a límites rayanos en la delincuencia, límites que sugieren al espectador mal pensado la existencia de una relación incestuosa entre el sacerdote y el niño. La sospecha se intensifica cuando el protagonista, en busca de su pasado, se enfrenta con su tío y éste aparece como socio del mismo "club" de padres "défroqués" fundado por el héroe mexicano de **El poder y la gloria**. El tío, fuertemente dibujado por el actor Frank Conroy, ha dado todavía un paso más allá en el encanallamiento católico de los personajes de Greene, porque es un hombre que se burla de los sermones que predica toda vez que conversa frente a su acostumbrada botella de "whisky". Hasta aquí vamos más o menos bien dramáticamente y mal en diversos otros sentidos, pero la obra pega en este encuentro de tío y sobrino un fuerte trastazo a la credibilidad al declarar el primero que abandonó su fe como resultado de una promesa hecha a Dios a cambio de la vida del sobrino, que en el galpón del huerto se había ahorcado y muerto con todas las de la ley. Este "A las 12 de la noche voy a dejar de creer en Dios" o "Mañana a las siete y media me levanto católico" constituye una extraña noción intelectual de lo que es en esencia un sacudimiento hondísimo de los centros de la emoción humana, y sólo tiene par cuando la madre agnóstica declara, al finalizar la obra que tanto ella como su marido (que ha muerto al principio del drama) creían en el milagro de la resurrección del niño, pero que se habían decidido a rechazar la idea como unos leones por motivos que el mundo actual

calificaría "de relaciones públicas" tampoco se aclara satisfactoriamente -sobre todo para el espectador mal pensado- el verdadero motivo del suicidio del niño. Pero pese a estos errores y horrores, la obra de Greene fascina, interesa y queda en la memoria con todos sus detalles mucho más que otros castillos de naipes teatralmente bien contruidos y a prueba de razonamiento lógico. Además, todo el tiempo se están diciendo en ella cosas que denotan la presencia de una mente riquísima.

Un personaje que no tiene nada que expresar constituye sin duda la prueba por tres del talento de un actor, y Robert Flemyng la pasa con felicitaciones de la mesa. La manera en que sugiere, sin mover un músculo de la cara y casi sin tonos, su terror oculto, su neurastenia, su sequía afectiva y hasta su fracaso sexual constituye una muestra altísima de gran arte, tan alta y tan cumplidas que ciertos espectadores piadosos e ingenuos escriben cartas al actor recomendándole al psiquiatra de su predilección o invitándole a los servicios dominicales de "The Friends".

El O'Neill que motiva un torneo interpretativo entre Fredric March, Florence Eldrige, Jason Robard Jr. y Bradford Dilman se verá aquí dentro de pocos meses, un tanto acriollado me imagino, y no sin razón, porque **Long Day's Journey into Night** es un **Barranca abajo** con acotaciones autobiográficas. Si por aquel motivo resulta ocioso ahora juzgar la obra, en cambio cabe decir que del torneo interpretativo salen gananciosos los actores jóvenes, llenos de integridad, matiz, imaginación y fuerza, Robards y Dilman, pertenecen a una promoción muy superior a la de los Marlon Brando, y su director, el panameño José Quintero, les extrae hasta de las suelas de los zapatos un patetismo vital casi inconcebible.

También conocerán ustedes este año un par de piezas cortas deliberadamente escritas como torneo interpretativo (éste, de cada primer actor consigo mismo): **Mesas aparte**. En esta obra de Terence Rattigan, Eric Portman y Margaret Leighton interpretan en Broadway, primero, a un político laborista brutal y su ex-mujer, una modelo que empieza a fracasar y envejecer, y luego a un militar "refoulé", mitomaníaco y lamentable y una solterona casi impedida de andar y hablar por taras nerviosas, que se une a él, empujada por el viento del escándalo que se organiza en su torno, y se atreve, por defenderlo, al primer gesto verdadero de su vida. El tema de las dos obras que se desarrolla en el mismo hotel de la costa inglesa con las mismas gentes resignadas ya al invierno vital, es el de la compasión. La compasión brota de la mente y el corazón de Rattigan, barre con el artificio maravilloso de Miss Leighton y Mr. Portman (aunque ellos son los principales responsables de su operancia) y ahoga a cada espectador y se queda en uno por horas y horas. Esta es precisamente la respuesta que se necesitaba a los excesos de cloaca del "théâtre noir", del que ya estamos enfermos todos en todo el mundo.- ARTURO DESPOUEY.

(Esta es la quinta y última de una serie de notas sobre el actual teatro norteamericano.)