

Gaceta Literaria

actualidad

arte

11

precio del
ejemplar
8 5

BUENOS AIRES
NOVEMBRE, 1957

QUINCE AÑOS

Cuento de **LUIS GUDIÑO KRAMER**

Le alcanzo el mate y don Juan, distraído, lo retiene unos instantes antes de empezar a beberlo. He tratado de prepararlo bien, para que no comience con sus habituales reproches. Pero, como está distraído ni se da cuenta de que el mate ya está frío y me lo alcanza con un rezongo, sin mirarme.

Cuando vuelvo, tratando de no arrastrar las chancletas, me dice que no le cebe tan seguido...

—Me atorás con el mate. Tené paciencia y cebalo mejor...

Pero a mí me cansa este acarreo y me duelen las rodillas cuando me quedo parada mucho tiempo.

Recién son las once y estoy levantada desde las cuatro. La señora me despierta desde su cama a las cuatro en punto con el timbre. Suena un rato el timbre y yo me arranco penosamente del sueño y quisiera quedarme un rato más en esa tibieza de la cama, pero el timbre sigue hasta que me levanto y corro a golpear la puerta del dormitorio grande.

—Buenos días, señora.

Corro en seguida a lavarme en la pileta de la cocina y empiezo a preparar el balde y los trapos para la limpieza. A las 5 y media debo poner las pavas al fuego y limpiar el pasillo, y en seguida volver a llamar a la puerta. Antes de las siete el señor y los niños han concluido su desayuno y entonces quedamos nosotras solas con la señora en la casa, si a esto se le puede llamar casa.

La señora se arregla y yo tomo mi desayuno en la cocina y me preparo para hacer los mandados.

A las once vuelve el señor y se sienta en el patiecito, y yo le cebo mate. La señora ha terminado de cocinar y tiende la mesa.

—Calzate esas zapatillas...

—Fijate en lo que hacés... Pero, vea que es cabeza dura esta chinita...

A las doce llegan los chicos de la escuela, hambrientos y revoltosos.

Corren al baño, mojan el piso, tiran los útiles en cualquier parte. La señora los domina, por fin, y los sienta a la mesa. Don Juan en una cabecera, la señora en la otra y los chicos uno frente a otro. Yo los sirvo en silencio.

Apenas hablan por escuchar la radio.

Cuando concluyen se apresuran a descabezar una siesta los padres y los niños buscan la sombra de la terracita para jugar y pelearse. Yo debo comer y en seguida lavar los platos, las pavas y las cacerolas sin hacer ruido, y lavar el piso y vigilar a los niños.

A las dos y media se levanta el señor, casi siempre malhumorado y sale. Y yo enchufo la plancha.

—¿Me dejás salir? En seguida vuelvo.

El chico quiere ir hasta la placita, a la vuelta, hasta que la madre se levante, y lo dejo ir.

—Pero volvés en seguida. Sinó le cuento a tu mamá...

El me mira amistosamente y sale sin ruido.

La chica, entonces, quiere escuchar la radio y la ponemos bajito, en la novela de las tres y media.

Cuando la señora se levanta le cebo mate dulce y ella zurce y concluye de planchar. Los chicos hacen los deberes en la mesa del comedor, peleándose por las plumas o los libros.

Estoy acostumbrada a esta vida. A la mañana temprano veo el cielo, siento la frescura del amanecer como allá, en San Javier, donde vivíamos. Los chicos me recuerdan a mis hermanitos. Qué pobreza pasábamos, siempre con hambre o con frío. Acá estoy al reparo, tengo qué comer, no me castigan. Pero extraño.

¿Y qué será lo que extraño?

Mi madre no paraba, de día y de noche, de gritarme, de aconsejarme, de cachetearme. Pero por ahí, un domingo, me decía: "vení grandota, ¿no tenés vergüenza de andar con las mechas con porra?"

Se sentaba en una silla baja y yo en el suelo, ponía mi cabeza en su falda y ella me peinaba. Yo protestaba un poco, pero en seguida me ganaba el gusto de estar ahí, sintiendo el calor de sus piernas y la caricia de su mano en mi pelo.

Me adormecía, hasta que ella hacía las trenzas, las ataba con un trapito y me echaba, de golpe, como arrepentida o avergonzada de esos minutos de intimidad.

Si. Extraño a mi madre, tan áspera y corajuda, peleando con las dificultades, sufriendo el trato desparejo de mi padre, que cuando no andaba nutriendo se iba al Chaco para el algodón, o un día, como embarcado desaparecía para regresar a los dos o tres meses.

continúa en pág. 2

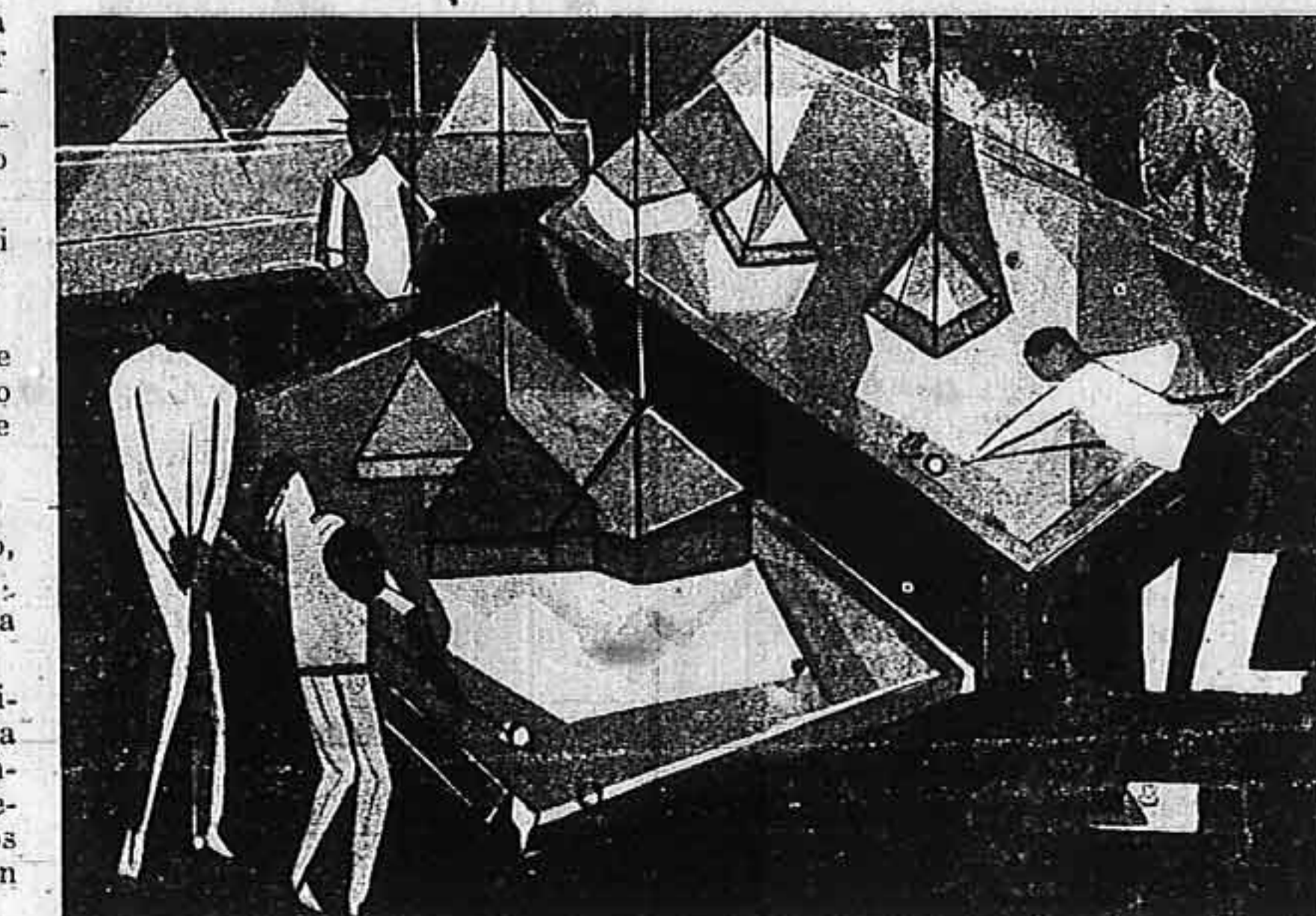
Alfonso Reyes en la inquietud contemporánea

por **GREGORIO WEINBERG**

Quiénes nacimos en este mundo distorsionado de entre las dos grandes guerras; signados bajo la inquietud de conmociones políticas y sociales; atrapados por las estridencias del vanguardismo artístico, pero urgidos por problemas y angustias auténticas, reclamamos de nuestros maestros una fuerza orientadora, una brújula eficaz e infalible. Creímos, ingenuos, en la palabra definitiva y la actitud rotunda. Nada nos era más caro que el gesto terminante del hombre que poseía la solución. Quizá era éste el seguro que nos protegía del relativismo y de la atomización desintegradora. Mas, desdichadamente, la prima abonada era harto elevada, pues a veces coincidía con la aceptación de falsos valores, la admisión de profetas insinceros y profecías discutibles. Y lo que es más serio, el espíritu crítico cedía insensiblemente; confundimos muchas veces la retórica deleitosa y persuasiva con la verdad. Esta, que suele ser esquiva, nos llegaba a desazonar. La apetecida tranquilidad —virtud bien burguesa— pudo descaminar; y así, muchas vidas se trasmularon en desencuentros y frustraciones. Otros seguían confortablemente instalados en sus ideas, aisladas de la crítica y del estremecimiento.

La urgencia política coloreó de practicismo muchas de nuestras interrogaciones; creímos esencial lo que apenas era episódico. Escuchábamos como maestros a quienes tenían la respuesta lista, a flor de labios. Descartábamos con desconfianza no exenta de soberbia a los hombres que mostraban remisos en la definición, el diagnóstico y la receta. Temíamos como a brujos a quienes perseveraban en inaugurar incansablemente horizontes sucesivos, en señalar la rica gama de las posibilidades humanas; veíamos un impulso irracional en quienes se entretenían morosamente en entreabrir puertas que daban hacia el ayer; o señalaban otros muchas vueltas hacia el mañana, pero en todas esas perspectivas la luz no provenía de una sola lámpara; las sombras inestables se enriquecían jugueteando y nos atemorizaban. Preferíamos la vía recta, olvidando que también ésta

continúa en pág. 2



Billares

CARLOS TORRALLARDONA

diálogo con torrallardona

por
eduardo baliari

hay que ir



hacia nuestra realidad

Vamos en el tren hacia uno de esos pueblos de la zona oeste, que en lugar de acercarse, parecieran querer huir de la capital y que lo consiguen a medias, porque también se presiente allí el eco de esa sensación que deja el fárrago ciudadano en los altavoces anunciadores o en la presencia de la misma urgencia de todos los días. Pero San Antonio de Padua tiene el secreto de saber aquietarse al anochecer, y entonces es lindo ir descubriendo en medio de las sombras de una escasa luz, más aun por la calle de barro que hay que ir atravesando con saltos temerosos de caer en trampas de zanjas, el estudio del pintor rodeado de silencio. Las estrellas quedan afuera como esperando nuestra salida, y dentro el clima amable del lugar de trabajo. Carlos Torrallardona va entonces colgando y descolgando del caballete los trabajos que está realizando ahora. Y entonces, es la confirmación del descubrimiento. A eso íbamos, precisamente.

Lo sabíamos indagador de ese espíritu del café porteño, que acaso sea el café distinto a todos los cafés del mundo. También de esos inmensos vacíos de los ámbitos de las estaciones ferroviarias, en la fascinación de sus vidrios multicolores, como las mamparas de los cafés, de sus zonas geométricas, mosaicos de pedrería. Pero en estos cuadros de ahora hay algo más. No que faltara en aquellos, pero sí eso que si se coloca también, confiere una mayor responsabilidad a la realización: el clima, la penetración de todos los sectores del cuadro dotándolo de ese espíritu que constituye el elemento trascendente hacia esa realidad de los personajes y del medio en que actúan. Es decir, que a aquellas visiones que constituían alardes de un tecnicismo impecable, audaz y personal, le insufla ahora ese otro sentido climático que hace posible la inquisidora serie de posibles preguntas que nos están asolando por dentro. Por eso este diálogo.

—¿Cuál es el propósito de esta más intensa penetración del clima de sus cuadros de ahora?

—Fundir los elementos en un ritmo haciendo de ellos un todo unido, respondiendo a una dinámica interior, o musical, si se quiere.

—¿Puede considerarse la suya pintura de tema?

—Creo que sí. Por otra parte, considero que toda pintura tiene una temática. Esta puede ser un objeto cualquiera, o una sensación que el artista trata de corporizar.

—De acuerdo a ello, podríamos establecer entonces el principio de la elemental existencia del tema en pintura.

—Naturalmente. Pero sin gastar discusiones inútiles. El tema es un elemento natural de la pintura, pero sin que ello incida preponderantemente en su valor total. Es decir, el tema no es ni lo más importante ni lo exclusivo en pintura. Es una de sus partes concurrentes.

—¿Qué relación existe entre su pintura actual y sus principios?...

—Tengo que declarar que siempre, aun dentro de las variantes que pueda imponer la evolución lógica, pinté de acuerdo a mis principios, en concurrencia de forma y contenido. Quiero decirle que por lo menos yo deseo dar en mis obras una realidad, mi realidad, la que yo vivo, la que me envuelve. Y en ese sentido, considero que ya doy algo en mis cuadros.

—Insistamos sobre este segundo aspecto. Usted pertenece a una generación que irrumpió en el panorama de la plástica argentina con fuerza de evidente renovación. ¿Han logrado concretar o determinar una realidad de nuestro medio?

—Sí, indudablemente. La generación a la que yo pertenezco ha hecho suyas las inquietudes universales de la pintura. Lástima que estos aspectos de la plástica universal generalmente son tomados como maneras que se imitan y no como caminos de nuestra época donde cada uno de nosotros debiera dar lo suyo.

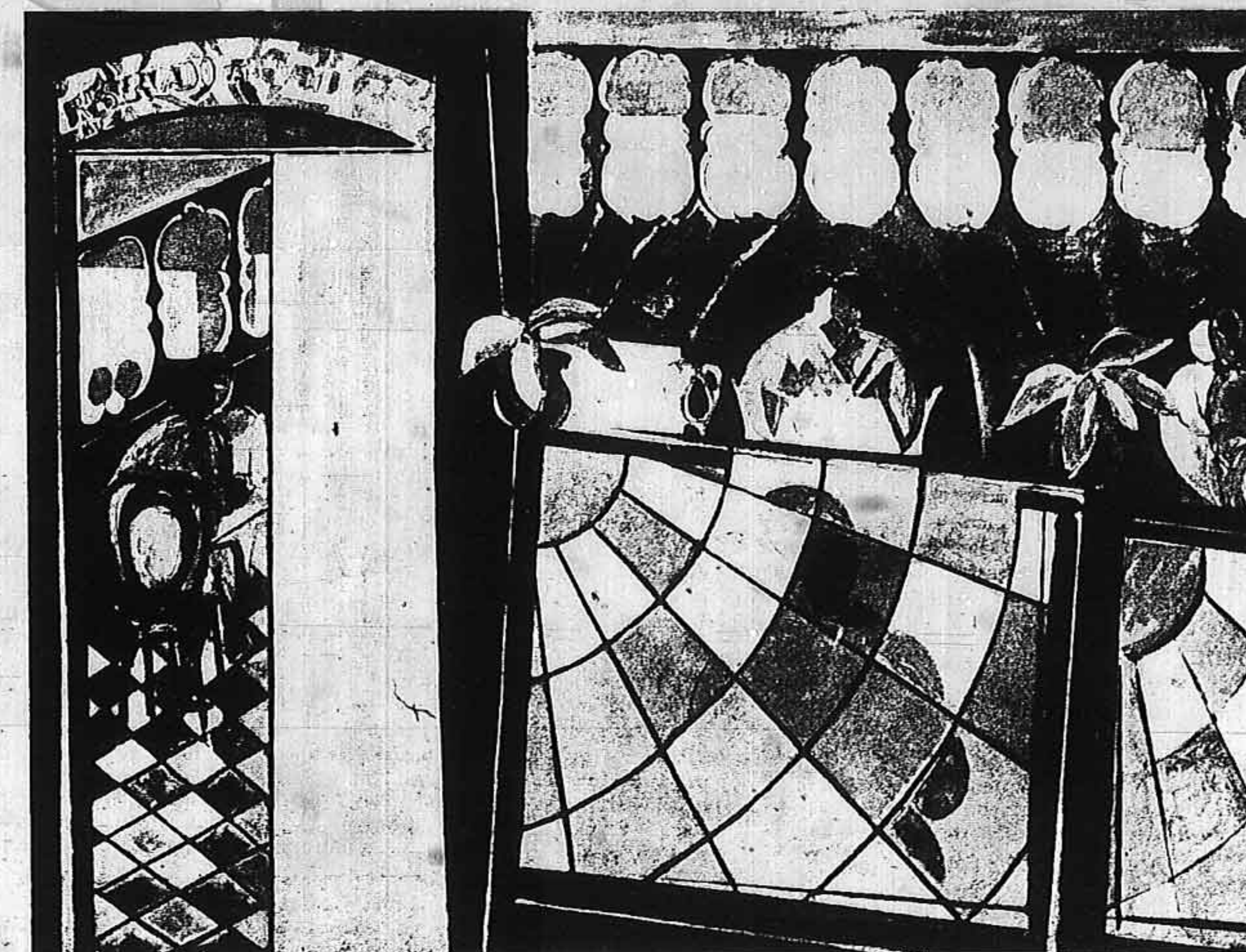
—Desde ese punto de vista, ¿existe en nuestro país un clima espiritual, una expresión auténticamente nuestra que pueda ser elemento primordial para sus realizaciones artísticas?

—Sí: aunque no creo que tengamos todavía una expresión nuestra (a no ser el tango), pero en cambio tenemos una realidad nuestra, un clima nuestro, un paisaje nuestro, tipos de seres completamente nuestros; un mundo cosmopolista y una falta de unidad que, aunque parezca paradójica, es también una realidad tangible nuestra. Sólo nos falta verlo, sentirlo y expresarlo. Esta es nuestra gran tarea. Antes de nuestra generación algunos artistas rozaron nuestra realidad. Nosotros nos hemos perdido en un mar internacional. Entiéndase bien: internacional y no universal. Pintamos bien, concebimos hermosas calidades —¡textura!—, pero nuestra pintura en general pudo haber sido hecha en cualquier parte del mundo: no damos nuestra realidad. Y no se crea que pienso en el folklore. Y a los que están en la pintura abstracta, les diría que observen a Kandinski como es: profundamente ruso en su pintura, en su color, en su ritmo. Nuestra realidad existe, pues, y es un imperativo en el artista darla en su obra. Ahora que está en la libertad del artista —cómo en la del hombre— elegir el camino que quiera.



Victrola

Reservado para familias





Don Zoilo y Martiniana

“Barranca Abajo”

por LUIS ORDAZ

Hemos venido insistiendo demasiado en la necesidad de una mayor toma de contacto (y conciencia) de nuestros escenarios libres con la producción nacional, pasada y presente, como para no subrayar alborozados la incursión de La Máscara por el repertorio de Florencio Sánchez. Y, sobre todo, cuando ese contacto se produce a través de una obra de la envergadura de “Barranca abajo”, que no sólo es la más importante de las escritas por el gran dramaturgo rioplatense, sino también de nuestra literatura dramática.

Desde el momento de su anuncio nos colmó de satisfacción el ambicioso propósito de La Máscara, pero la verdad es que nos inquietaban demasiado ciertas reservas sobre las bondades de la versión a ofrecer, y no porque dudásemos de las posibilidades de un elenco diestro y con una valiosa labor cumplida, ni menos aun de la probada capacidad de ese maestro que es don Ricardo Passano; simplemente sabíamos que para abordar nuestro repertorio se requieren determinadas cualidades (una especie de fogueo en la materia, diríamos), que, al no poseerse y recelarse del éxito en ese terreno, lleva a los conjuntos independientes a la repetida frecuentación de los autores extranjeros. Conste que no nos oponemos a la interpretación de dichos

autores (lo que sería absurdo) y, menos aún, si se trata de obras de mérito o de algún interés; anotamos apenas una realidad que parte (por lo común) pues puede haber otros motivos), de una posición asumida, del desconocimiento de nuestro repertorio o de la comodidad. Posición que presupone superados ciertos ciclos de la dramática nacional, cuando no es así, o lo han sido con una producción que nos es esencialmente ajena, y lo necesario es que se siga un proceso ascendente propio, de raíz a fruto, y no a la inversa. Desconocimiento porque la verdad es que muchos elogian o malhablan de nuestros viejos autores, cuando es habitual que ignoren hasta sus obras más significativas. Por comodidad, finalmente, que a la vez es temor, pues aunque resulte paradójica, a la mayoría de nuestros elencos libres les parece mucho más fácil llevar a escena obras extranjeras, por más dificultades que entrañen, que piezas en donde les hace titubear el realismo costumbrista de nuestros autores y los decide (a la postergación, claro está), el miedo al riesgo que significa caracterizar ciertos personajes. No olvidemos, sin embargo, el acierto con que “Fray Mocho” interpretó “Los disfrazados”, de Pacheco, ni el caso que significó hace ocho años aquella barrita esquinera que juga-

ba en “El Puente”, de Gorostiza. Por eso insistimos en la necesidad de volver a las raíces nacionales, demasiado olvidadas, para vigorizar el movimiento de los escenarios libres y evitar en lo posible la hojarasca que producen algunas ramas no del todo inútiles, pero que se están yendo en vicio.

LA OBRA

El año pasado nos ocupamos de “Barranca abajo” en estas mismas páginas en ocasión de ser interpretada por el elenco de la Comedia Nacional uruguaya, y poco agregaremos para no extender demasiado el comentario. Repetimos que se trata del ensañamiento de la injusticia en un hombre, expresado con un arte tan maduro y vigoroso a la vez que, por momentos nos trae el hábito sobrecogedor de la tragedia clásica. Aunque en Sófocles, por ejemplo, el ser humano aparece inerte ante el destino y no puede escapar de sus designios, por cuanto el acoso y las pruebas a que se le somete son de mandato divino y, por ello, ineludibles; mientras que en la obra de Sánchez se trata de un ser que padece un suplicio de origen humano y, en consecuencia, pasible de un escape tangencial, aunque en la ocasión no suceda y Don Zoilo, con la agonía de su alma en el sibo, se entregue sin más lucha al lazo tendido sobre el palo del mojineté.

“Barranca abajo” alberga un hon-do drama —conflicto de honra, pero sobre todo de atropello y despojo— que trasciende a lo social sin violencia y nos asoma a una etapa de nuestro campo aun no superada del todo. Pues si Bernardo Canal Fejjó remontó la historia hasta el siglo XVIII para descubrir allí aspectos peculiares de ese mismo problema a través del Silverio Leguizamón de su magnífica obra, Alejandro Berruti

ya había acercado más el tema a nuestro tiempo al revelar, con “Madre tierra”, algunos de los abusos y villanías que ha padecido (y a que se halla expuesto aún) el hombre de nuestra campaña.

“Barranca abajo” no sólo nos ubica en una época pasada con características en vigencia, sino que posee en el viejo Zoilo un arquetipo humano —de ahí su fuerza colosal— y es la expresión más acabada del gran talento dramático de Sánchez.

LA INTERPRETACION

Advertimos que teníamos justificadas reservas sobre la versión que podría ofrecer La Máscara, y ahora debemos confesar que nos sorprendió, no ya el respeto con que fue puesta la obra en escena, que lo descartábamos, sino la eficacia con que se desarrollaron los artistas conducidos tan diestramente por Ricardo Passano. Se obtuvo así un espectáculo digno y del que trascendían las esencias más substantivas del drama. Y creemos que éste es el mejor elogio que podemos hacerle al conjunto de La Máscara y a su dirección. Particularizando, señalamos la labor tan cuidada y ceñida de David Socó dando vida a la entraña en tormenta de Don Zoilo, y los trabajos excelentes de Puppy Pons (deliciosa y conmovedora Robustiana)¹, Lola March (notable en su celestinesca Martiniana) y Marcelo Krass (bien trazado Aniceto), que sobresalen de un reparto con valores muy estimables, aunque no igualmente parejos.

Bien resuelta la escenografía de Martín.

¹ Adelma Lagos se hizo cargo posteriormente del personaje y lo animó con admirable comprensión.

“ANA FRANK,” UNA ADVERTENCIA

Por fin, después de haber sido representada por la compañía de actores jóvenes italianos en el Teatro Nacional Cervantes, y por la de Joseph Bulow en el Soleil, fué dada a conocer al público “El diario de Ana Frank”, dramatización teatral de Francis Goodrich y Albert Hackett, en versión castellana de Claudia Madero.

Se cumple, pues, con la puesta en escena de esta pieza, con la necesidad de hacer llegar al público en general la obra que mereció aclamaciones y sorpresa por parte de los espectadores y la crítica especializada al ser presentada en nuestra capital por las compañías recién mencionadas, aún cuando su difusión se vio limitada por razones de idioma.

Nadie puede mantenerse apartado ahora de la obligación de conocer este documento —ya que no se lo puede llamar de otra manera—, y le cabe al IFT en su vigésimo quinto aniversario el honor de esta realización, que creemos no ha de dejar las carteleras en mucho tiempo.

Me he preguntado al finalizar el estreno de “El diario de Ana Frank” si era o no una obra de teatro lo que acababa de presenciar. Y por cierto, la pregunta no carece de interés. Hace unos instantes la he llamado “documento” porque me parece que es la palabra que más le cuadra. Es mucho lo que se ha escrito y discutido acerca de la literatura “con mensaje”, pero de nada nos sirve para la ocasión, ya que en “El diario

de Ana Frank” nos encontramos con un mensaje, quizás una advertencia, pero con muy poca literatura. Documento sí, que como animado por su propia vitalidad parece burlarse de los especializados viviseccionistas estéticos y se coloca fuera de todo casillero. Decididamente, “El diario de Ana Frank” no es teatro. Lo supera.

Dice Paul Valéry que toda obra de arte es el residuo muerto de un acto vital. Si tiene razón todo está explicado. “El diario de Ana Frank” está fuera del arte porque es vida. Pero esta vivencia le es propia, está incluida en sí misma por un desarrollo natural o necesidad vital, no provocada por el arte de biribirioque de ninguna escuela o concepción teatral, ni por lugares comunes de un “realismo” fácil.

En esto radica su fuerza expresiva. Sin cargas muertas de ninguna especie estas víctimas de la barbarie nazi trascienden de su medida en el tiempo y reviven delante del espectador el drama horrible que les cupo vivir durante dos años en las buhardillas de un caserón, con la esperanza de eludir la persecución germana. “El diario de Ana Frank” no es de ninguna manera el relato de la tragedia de una pacífica familia judía en la Europa dominada por las hordas hitlerianas. Ana Frank, sus parientes y amigos resumen en sí la agobiante encarnación personal del

continúa en la pág. siguiente

viene de la pág. anter.

sufrimiento de un pueblo, sufrimiento que sólo por uno de los avatares de la historia fué padecido al máximo en ese lugar y en aquella época. No pretende demostrar la persecución y las torturas sufridas, porque cualquier pretensión en este sentido sería redundancia. Tampoco llora sobre los sufrimientos pasados aunque sobradas razones habría para ello. Es una advertencia, un llamado, una acusación. Porque siempre, en cualquier lugar del mundo, sin hacer distinciones de colores ni de líneas separatorias, habrá hombres que crean que su sangre es la más “pura” o que son poseedores de una verdad única e intransferible. Pero por sobre la advertencia está la acusación, que es mucho más difícil de afrontar. Es triste tener que aceptar que todos fuimos culpables la primera vez, si es que se puede hablar de primera vez, pero la culpa se está haciendo demasiado llevadera. Ana Frank aumenta nuestra responsabilidad porque tiene confianza en los hombres. Nuestro deber es escucharla. Estas son sus palabras: “Asombra que yo no haya abandonado aún todas las esperanzas, puesto que parecen absurdas e irrealizables. Sin embargo, me aferro a ellas, a pesar de todo, porque sigo creyendo en la bondad innata de los hombres. Me es absolutamente imposible construirlo todo sobre una base de muerte, de miseria y de confusión... y, sin embargo, cuando miro al cielo, pienso que todo eso cambiará y que todo volverá a ser bueno, que hasta estos días despiadados tendrán fin, y que el mundo conocerá de nuevo el orden, el reposo y la paz.” Así, Ana Frank

nos acusa porque nos defiende. Y en estos momentos en que nuevamente de un extremo a otro del mundo las naciones se preparan y legalizan sus justificaciones para un nuevo asesinato en masa, el que cierre los ojos ante el pasado será tan culpable como el que maneje el arma y no se hará pasible de perdón. Habrá defraudado la confianza de los niños.

En lo que a interpretación se refiere, es dable destacar que el IFT ha superado, hace ya un buen tiempo, el nivel de calidad teatral a que nos tienen acostumbrados la mayor parte de los conjuntos de esta naturaleza en nuestro país. Munido de recursos que lo sitúan fuera de la categoría de grupo independiente, dotado de una homogeneidad humana poco común, el Teatro IFT ha destacado al máximo sus valores en esta puesta en escena. Dirigió con la seriedad y corrección que esta obra merece, Oscar Fessler, director contratado especialmente en París. Elita Aisenberg hace una Ana Frank plena de ternura demostrando al público que ya es mucho más que una promesa. Asimismo se destaca Walter Abelardo Subrie en el papel de Otto Frank, cuyo desempeño llena con el auxilio de muy buenos recursos teatrales. Abraham Wigodsky, Jordana Fain, Naum Krasniansky, Nelly Tesolin, Elena Ekber, Esther Ofman, Luis Mincez e Ignacio Finder completan el elenco demostrando el nivel de calidad que anteriormente mencionamos. La escenografía de Saulo Benavente pese a que a primera vista resulta demasiado cargada contribuye a realzar el ambiente opresivo en que el drama se desarrolla.

Eduardo Stulman

Ana y Otto, Frank



cartelera

la muerte de un viajante arthur miller	teatro popular independiente — Suárez 1301 - 21-2586. viernes, 21.45 - sábados, 18 y 21.45 - domingos, 18. dirección, roberto perez castro. escenografía, gastón breyer.
heredarás el viento lawrence y lee al frente y circular	nuevo teatro — corrientes 2120. viernes, 21.45 - sábados y domingos, 18 y 21.45. dirección, alejandra boero y pedro asquini. escenografía, federico padilla.
la ópera de los dos centavos bertolt brecht música de kurt weill	teatro de los independientes — san martín 766: 32-59 - viernes, 21.45 - sábados y domingos, 17.45 y 21.45. dirección, onofre lovero. escenografía, gastón breyer. trajes, eduardo fasulo.
héroes y soldados george bernard shaw	teatro del pueblo — diagonal norte 943 - t. e. 35-3600 — viernes, 21.45 - sábados y domingos, 18.30 y 21.45. dirección, leónides barletta.
la giorgia roberto galve	teatro popular independiente fray mocho — cangallo 1522: 38-1543. viernes, 22 - sábados y domingos, 18.15 y 22
subterráneo virginia carreño escenario circular	olat (organización latinoamericana de teatro) — rodríguez peña 80: 40-2707 — viernes, 22 - sábados y domingos, 18 y 22. dirección, jorge lavelli. escenografía, luis diego pe-dreira.
ligados eugenio on'neill	teatro del cisne — córdoba y maipú. viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.30 y 22.15 dirección, rubén pesce. escenografía susana gómez, martin-ciuro.
machos y hembras obras cortas de autores diversos escenario circular	gente de teatro — florida 681: 31-4455. viernes, 22.10 - sábados y domingos, 18.30 y 22.10 dirección, alberto rodríguez Muñoz y bernardo roitman
el diario de ana frank adaptación de goodrich y hackett	ift — boulogne sur mer 549: 88-9420. viernes, 22 - sábados y domingos, 18 y 22. dirección, fessler. escenografía, saulo benavente.
los héroes deben de estar muertos arturo berenguer carisomo	teatro de la reconquista — reconquista 339. viernes, 22 - sábados, 18 y 22 - domingos, 18. dirección, pedro escudero. escenografía, hugo haberl
el corsario marcel achard escenario circular	atelier 340 — callao 435: 40-5951 (subsuelo). viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15. dirección, ricardo risetti. escenografía, josé varona.
nerón juan antonio cavestany al frente y circular	diagonal norte 1155: 35-1590 viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15 dirección, dante liguri. escenografía, ocho.
despierta y canta clifford odets	teatro íntimo de munro — vélez sarsfield 4670 sábados, 18 y 22 - domingos, 18 y 20.30. dirección, emilio lommi.
el indigente charles vildrac y dos farsos de henri guéon	teatro de ensayo — montevideo 850: 69-1177 viernes, 18.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15.

FICCION

LA REVISTA-LIBRO DE AMERICA
200 PAGINAS DOBLES DE TEXTO

Suscripción Argentina y países limítrofes:
1 año \$ 80.— m/n.
Otros países:
1 año 4 dólares

Existe actualmente el obsequio-inauguración de un libro de \$ 29.— m/n. por un año de suscripción.

Paraguay 479 T. E. 31-3694
BUENOS AIRES



Laurence Olivier en Ricardo III

Shakespeare en el Cine



Irina Scottseva y Serguei Bondarchuk en una escena de "Otelo"

Sólo a manera de aproximación puede tentarse, en la brevedad de un artículo, tema tan ambicioso como el señalado en el título de estas líneas; aproximación no sólo a una de las expresiones más altas de la creación artística sino a su traslado al más joven de los instrumentos del arte: el cine. Pero el mismo Shakespeare parece facilitar la búsqueda, al crear, en su tiempo, las más atrevidas variaciones de situación y de

lenguaje, para "visualizar" por medio de imágenes claras, rotundas, las ideas y sentimientos de su mundo poético.

Ahora bien, en la actualidad nos encontramos frente a varios Shakespeares "no convencionales", al decir de un crítico inglés. Pero esta vez el encuentro no se produce en la poesía ni en el teatro—el medio natural de Shakespeare—sino en el cine. Y a través de intérpretes tan disímiles

como lo pueden ser el actor y director Laurence Olivier, el febril e inteligente prestidigitador Orson Wells, el realizador italiano Renato Castellani, o, de conocimiento más reciente para el público de la Argentina, el director de cine soviético Sergio Yutkevich.

En nada o muy poco se parecen los estilos de estos intérpretes shakespearianos. Muy distintas son las maneras de proceder para incorporar esas obras al lenguaje cinematográfico. En este caso se trata de "traducir" a Shakespeare de acuerdo a una sensibilidad, un gusto y una técnica que hace riesgosa la empresa. Es saltar en el tiempo desde el muy sólido teatro de la época de Shakespeare, a un siglo que ha condicionado, a través del cine, su más difundido e internacional lenguaje. La sola intención hace palidecer al erudito, y alienta, sin duda, la simpatía de los realizadores más jóvenes que no ven cerradas las puertas de los clásicos.

Naturalmente, damos por descontado que la versión cinematográfica de cualquier obra teatral debe, ante todo, superar los viejos límites del teatro filmado. ¿Pero cómo "superar" el teatro cuando Shakespeare es el teatro mismo? Sus extensos monólogos introspectivos, los apartes, los comentarios que suenan "naturales" en lo convencional del teatro, y lo que es más, el lenguaje metafórico, la construcción del teatro en verso, la duración de las obras, son, para el cine, duros obstáculos de salvar. Bien lo sabe Laurence Olivier, uno de sus más altos intérpretes, cuando se lanza a una de esas aventuras.

Quien asume esa responsabilidad en el cine, acepta, casi siempre, el riesgo confiando en lo inagotable de la obra shakespeariana que parece alzarse sin mayores cicatrices luego de las inevitables mutilaciones, arreglos y "mejoramientos" a que la somete el cine. Pero, como es lógico, no se trata aquí de problemas puramente prác-

a la voz ligeramente cascada de Ricardo III— y, sobre todo, un sostenido tono emocional donde lo trágico y lo cómico, lo protesta y lo bello se superponen como distintas calidades de un gran lienzo histórico.

Con todo, añoramos en esta película una mayor audacia narrativa. Y esto sea dicho sin menoscabo del indudable talento de ese gran intérprete shakespeariano que es Laurence Olivier.

No hace mucho pudimos ver en "Otelo" algo de esa experimentación. La película soviética—dirección, adaptación, interpretación, música—fue, sin duda, un magnífico ejemplo de trabajo alrededor de una de las expresiones más bellas del pensamiento humano. A la manera de ciertos frescos renacentistas, se pudo ver allí una tendencia a lo grandioso, pero disminuida, atemperada—humanizada, diríamos—por una serie de detalles auxiliares del relato. Y en esto, se era fiel a Shakespeare en lo esencial. Porque el poeta inglés jamás fatigó a los hombres de transcendentalismo sino que profundizó en esos detalles que hacen de la aventura humana (desde un punto de vista artístico) una urdimbre de sutiles hilos que es necesario tejer con equilibrio, a riesgo de falsear la verdad del poeta. Y fue esto, nada menos, lo que consiguió el director Sergio Yutkevich.

El primer hallazgo de este director lo constituye el prólogo cinematográfico a la historia de "Otelo". Y aquí pareciera dar razón al inglés Middleton Murry: inventa un relato en el tono espiritual de Shakespeare. Olvida su teatro y busca sólo una expresión cinematográfica, el lenguaje de las imágenes. Ya de lleno en la historia, la imagen seguirá siendo el primer elemento, la imagen como composición plástica. Aunque sin influencias que podrían dar lugar a comparaciones enojosas, "Otelo" recuerda en el espectador otros gran-

des films del cine ruso, sobre todo aquellos en los que el elemento plástico armonizaba con la música en una suerte de comunión artística. El recuerdo de Eisenstein (el de "Alejandró Nevsky" e "Iván el Terrible") vuelven, voluntariamente, al ánimo del espectador. Pero se nota allí cierta mesura de la grandiosidad—valga la paradoja—que hace de "Otelo" una obra cinematográfica sumamente equilibrada. La tragedia se va desarrollando en su justo ritmo, apenas disminuida por un exceso de parquedad estatuaría en la hermosa Desdémona o en ciertos primeros planos de un Otelo tal vez demasiado espectacular. Pero estos reparos apenas si pesan en la suma de méritos de esta película. La personificación de Yago, por ejemplo, alcanza una justeza psicológica difícil de igualar. Todo lo deleznable y sucio de este personaje aflora en la "simpatía" a flor de piel, en un gesto, en un ademán, en una reverencia apenas un poco más servil de lo que marcan las leyes de los cortesanos.

A varios siglos de su viaje terrestre, Shakespeare sigue teniendo fieles intérpretes de su inagotable riqueza creadora. Los incansables trabajos de un Laurence Olivier en este sentido o la exhibición de "Otelo", hacen pensar en los nuevos caminos que se trazan desde esa obra tantas veces inspiradora, en el venero de verdad y arte que ha sido William Shakespeare, al que ahora volvemos a reencontrar, tal vez con nueva luz, en la senda del cine.

Ese fue el criterio que adoptó Laurence Olivier en diferentes ocasiones. Sin embargo, en "Ricardo III", juzgada recientemente por nuestro público, esa audacia de narración quedó postergada, viéndose, en cambio, todo lo bueno de un teatro filmado, que, a nuestro juicio, sólo en contados momentos, se resuelve en lenguaje cinematográfico. Se puede argüir, en descargo de lo dicho, la absoluta seguridad de cada uno de los actores, la singular composición de Olivier—desde su máscara facial

Eduardo J. Carrere