

Teatro argentino, 1968

LUIS ORDAZ

Panorama General

Buenos Aires se ha convertido en un auténtico paralelo del arte dramático. Lo ponen en evidencia las 59 salas o reductos con que cuenta (desde las veintitantas personas que caben, incómodamente sentadas o de pie, pero atentas, en la habitación de 4 x 5 metros del Teatro La Recova, hasta las que pueden ocupar el ámbito monumental y suntuoso del Teatro Nacional Cervantes) y, sobre todo, la presencia de autores, intérpretes, directores y escenógrafos muy significativos, y de espectáculos que demuestran el alto nivel alcanzado.

El año 1968 ha dejado algunos nombres de autores y títulos de obras que marcan hitos, en lo que a la dramática argentina concierne. La actividad escénica es constante en Buenos Aires (que es sólo una parte, muy importante, por supuesto, pero no absoluta, de la progresiva tarea teatral del país, y así lo testimonian centros del interior como Tucumán, Mendoza y Córdoba, con vida propia), pues a causa de los teatros al aire libre que funcionan a lo largo del verano, las temporadas no equivalen a estancos cerrados como ocurría antes. Si bien por momentos el teatro echa de menos un público que le subtrae particularmente la televisión con su comodidad hogareña, las funciones se suceden en este Buenos Aires, cuyo fervor teatral llega desde los lejanos tiempos de la colonia, y se afirman, hasta constituir un verdadero suceso por sus resonancias, durante la primera década del corriente siglo. Luego de avanzar a los tumbos, debido a una explotación comercial desaforada que conduce a la crisis del "sainete" (pequeña pieza de costumbres que, por sus raíces, pintoresquismo y gran repercusión popular, equivale a nuestra "commedia dell'arte," con todas las distancias comprensibles), pero se empina nuevamente con la aparición de la escena libre (allá por 1930, con la fundación del Teatro del Pueblo), cuya labor no sólo prolifera en la capital sino que se impone, asimismo, por las localidades del interior y aún influye en la formación de núcleos similares en países hermanos. La trayectoria de la escena independiente, que así se llamó proclamando su "independencia" ante presiones ajenas al arte teatral (empresariales, autorales, capocómicas), es la que puede explicar el impulso y la calidad indudable que hoy posee nuestro teatro. Por supuesto que no todo es bueno y abunda la mediocridad, pero la historia va hilvanando picos y ellos no escasean, felizmente, desde hace años, tanto en el aspecto creador como en el de los montajes. Esto último por la capacidad y madurez de intérpretes y directores, veteranos o jóvenes. Lo cierto es que hoy se dispone de un plantel sobresaliente y es por ello que siguen apareciendo nuevos autores argentinos, de mayor o menor envergadura, y pueden ofrecerse versiones admirables del repertorio clásico o del teatro moderno de avanzada, a nivel universal.

Dramática Extranjera

No faltan las interpretaciones del teatro clásico (*La escuela de los maridos*, de Molière; *Coriolano*, de Shakespeare), pero estimo que para dar una medida de capacidad e inquietud es oportuno señalar algunas de las obras de la dramática extranjera de estos días que fueran animadas y dirigidas en 1968 por artistas argentinos. Puede iniciarse la lista con ese lejano peldaño del teatro del absurdo que es *Ubú encadenado*, del burlesco Jarry, y seguir con un par de obras de formulación habitual pero importantes dentro de su temática, como *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht, y *El precio*, de Arthur Miller, para desembocar en expresiones del teatro actual, partiendo de *Los días hermosos*, de Beckett, y continuando con *América Hurrah*, de Jean-Claude van Itallie, *Atendiendo al Sr. Sloan*, de Joe Orton, *El pequeño Malcom y su lucha contra los eunucos*, de David Halliwell, *Tango*, de Slawomir Mrozek, *El deporte de mi madre loca*, de Ann Jellicoe, clausurando provisoriamente la reseña, pues faltan muchos títulos, con *Viet-Rock*, el alegato antibélico de Megan Terry. Sin olvidar *La noche de los asesinos*, del cubano José Triana, ni *El velero en la botella*, del chileno-argentino Jorge Díaz.

Dramática Argentina

Entiendo, sin embargo, que lo que más importa es referirse a la dramática argentina, y a ello voy. Corresponde, pues, registrar obras de autores nuevos, pero interesa también aludir, al pasar, a las reposiciones que permiten ir destacando las distintas etapas cumplidas por la escena nativa. Pudieron verse interpretaciones estimables de *En familia*, comedia que refleja la crisis de la clase media, de ese gran autor rioplatense que fuera Florencio Sánchez (1875-1910), y *Bajo la garra*, crítica a los estratos más elevados, de Gregorio de Laferrère (1867-1913); pero es necesario destacar *La novia de los forasteros*, del estupendo comediógrafo Pedro E. Pico (1882-1945) y, muy particularmente, *Los mirasoles*, pieza típica del costumbrismo provinciano, debida a la fresca pluma de Julio Sánchez Gardel (1879-1937).

De los autores actuales, ya estrenados o noveles, los testimonios son numerosos, aunque no igualmente significativos. Se animaron piezas como *El amasijo*, de Osvaldo Dragún (con cierto interés, pero que nada agregó a la producción del notable autor de *El jardín del infierno* e *Historias para ser contadas*), *Tentempié*, dos partes de Ricardo Halac (quien tampoco pudo alcanzar el acierto de su inicial *Soledad para cuatro*), *El trompo*, de Pablo Palant, que dejó muy atrás piezas que lo representan cabalmente, como *El escarabajo* y *La dicha impía*), *El andador*, de Norberto Aroldi (escritor popular de televisión que conformó una pieza de trama leve, pero eficaz con sólo dos personajes con entraña ciudadana), *Pacto para una memoria*, de Adolfo Casablanca y Jorge Larrea (en donde se toma un episodio histórico, la muerte del General Lavalle, y se ofrecen tres variantes de la misma, con penetración humana e interés dramático). Pueden ser anotadas *La bicicleta*, pieza endeble de Walter Operto, y *Cuando nos vamos*, comedia

íntima en dos actos, de Julio Baccaro, y la iniciación de Diana Raznovich, quien, con *Buscapiés*, aporta una nueva voz desenvuelta y actual en el reflejo de aspectos de nuestra juventud universitaria. Juan Carlos Ghiano, el magnífico autor del "esperpento" que es *Narcisa Garay, mujer para llorar*, llegó nuevamente a escena con *Corazón de tango*, obra breve que sin aportar los aciertos de la que lo consagrara, sigue la misma huella y desarrolla con soltura el tema mítico de la posible "novia" de Carlos Gardel, a la cual Ghiano rodea de personajes pintorescos, extraídos del arsenal tanguero. Carlos Gorostiza, el sobresaliente autor de *El puente* (suceso verdaderamente popular de la escena libre, allá por 1949), y de esa pieza trascendental que es *El pan de la locura*, estrenó *¿A qué jugamos?*, comedia en dos actos de factura desigual, pues si posee una primera parte bien estructurada, luego se reitera y sólo levanta, ante la caída del telón, con un toque teatral perfectamente logrado. De cualquier manera, Carlos Gorostiza pone en evidencia, una vez más, sus grandes cualidades de autor al manejar los personajes con gran destreza y obtener con su "juego de la verdad," uno de los impactos de la temporada. *La fiaca*, comedia del joven Ricardo Talesnik, siguió animándose, sin interrupción, desde su estreno en setiembre de 1967, y habrá de proseguir en escena en 1969 (además, acaba de ser llevada al cine). Esta obra necesitaría un estudio a fondo, para intentar descubrir el misterio de su entusiasta aceptación en las más diversas clases de público, y no sólo de nuestro país, pues se ha echado a andar, con gran éxito, por los escenarios del mundo.

He dejado para el final las dos obras que considero se destacan netamente de la producción dramática argentina estrenada en 1968. Me refiero a *El campo*, de Griselda Gambaro, y *La valija*, de Julio Mauricio.

El campo, dos actos de Griselda Gambaro (1928), se estrenó en el teatro SHA (modernísima sala de la Sociedad Hebraica Argentina), el 11 de octubre de 1968. Los papeles principales estuvieron a cargo de Inda Ledesma, Lautaro Murúa y Ulises Dumont; la escenografía fue diseñada por Leal Rey, y la dirección se debió a Augusto Fernández. Es una obra violenta y agresiva hasta la pesadilla. Si bien el título podría evocar escenas líricas de pastorela, el contenido y la forma de *El campo* son agrios y ásperos. El personaje masculino principal, Franco (bien detallado por Lautaro Murúa), viste uniforme de oficial de los SS nazis y aparece como jefe de ese campo, que es de "concentración," en donde Emma (vigorosamente interpretada por Inda Ledesma), se encuentra prisionera y rascando frenéticamente su miedo y su desesperación en carne viva, mientras se siente triturar, hasta la demencia, por los ladridos de los perros que la acosan. Es un testimonio candente de nuestro tiempo y por eso Martín (corporizado por Ulises Dumont), que llega ingenuamente para ocupar el puesto de tenedor de libros, es pronto atrapado por las redes de ese círculo dantesco que destruirá su personalidad. *Las paredes* (1963), *El desatino*, *Viejo matrimonio* (1965), y *Los siameses* (1967), identifican a la autora más representativa, entre nosotros, del teatro de ruptura; con *El campo*, Griselda Gambaro se impone de manera definitiva, haciendo gala de su reciedumbre, de su talento y de su valentía.

La valija, dos actos de Julio Mauricio (1919), se estrenó el 4 de setiembre de 1968 en Nuevo Teatro, veterano grupo de la escena libre más batallante. Elsa Berenguer, Héctor Alterio y Rubens W. Correa, fueron los intérpretes; escenografía de Ponchi Morpurgo; dirección de Jorge Hacker.

Julio Mauricio había estrenado en 1964 *Motivos*, al obtener esta obra el primer premio de la Dirección Nacional de Cultura y, en 1967, su pieza *En la mentira* fue mencionada en el concurso del Teatro Municipal San Martín. *Motivos* advertía una inquietud, pero su forma mostraba desniveles que dañaban el trámite. En *La valija* la inquietud llega a primer plano, nítida, a través de un desarrollo escénico muy bien dosificado. Utilizando un tema simple, vulgar, y personajes comunes, Mauricio logra una comedia con profundo contenido humano. En ella se plantea la frustración de una pareja, pero en la natural entrega de ella ante el requerimiento de un joven vecino (generosamente, casi por lástima), asoma un replanteo no ya del gastado conflicto del adulterio sino de la capacidad de decidir, quebrando viejos esquemas, y hasta la posibilidad de salvarse o, por lo menos, de reaccionar a conciencia y en plena libertad. *La valija* gozó de una animación brillante. Luisa (Elsa Berenguer) y Osvaldo (Hector Alterio), la pareja, y Horacio, el vecino (Rubens W. Correa) son los tres únicos personajes de la obra, muy bien enmarcada por la escenografía de Ponchi Morpurgo, que contó con la dirección sumamente ajustada de Jorge Hacker (quien ya había dado testimonios de su capacidad con las puestas en escena de *Raíces* y *Sopa de pollo* de Arnold Wesker). Como lo expresara el autor: "Los personajes de *La valija*, en una breve historia que transcurre en su tiempo natural, se ofrecen debatiéndose en procura de estabilidad interior." Así es, en efecto. Luego del enfoque de un ámbito bien determinado, mediante una tipología clave, el autor añade el precipitante que desquicia el orden establecido. Si no consigue salvar a sus personajes (eso está en ellos, en si asumen o no su responsabilidad), altera líneas que conducían a un final feliz, pero caprichoso, o a un callejón sin salida, igualmente forzado. Como bien afirma Mauricio: "Ellos (los personajes), nos están mostrando su vida, que es nuestra vida, la vida que estamos haciendo."

El campo y *La valija*, en planos diferentes, pero igualmente válidos, son mojonos bien definidos de la producción dramática argentina estrenada en 1968.