

TEATRO:



Lo que vimos

EL PRECIO

A dos meses de su estreno en Broadway, llegó a nosotros *El precio*, última producción de Arthur Miller, al cabo de nueve años de silencio. Nuevamente, el gran dramaturgo norteamericano retoma —acaso con mermada nitidez— su búsqueda de la verdad por medio del análisis visceral, demoledor, de las relaciones humanas. Para ello, enfrenta, en la sala abarrotada de muebles y objetos de la vieja casa paterna, a Víctor Franz, un simple agente de policía, con su hermano Walter, rico y famoso cirujano, quienes no se ven desde hace 16 años. Gradual, incontenible, el drama va erigiéndose, los personajes enrostrándose sin tregua, en un "crescendo" abismal, remontándonos al pasado para así interpretar el presente.

Sin la profundidad de *La muerte de un viajante*, Miller, indiscutible maestro de la escena, rubrica su condición de dramaturgo, de hombre preocupado por el hombre.

Sería, decorosa, la puesta de Viñoly Barreto plasmó una total identificación con el autor y un sorprendente rigor en la marcación de actores, a tal punto que consiguió, en buena medida, atemperar a la habitualmente desorbitada Miryam de Urquijo haciéndole lograr un buen trabajo. Oscar Ferrigno, sobrio y preciso, brindó una interpretación excelente, viviendo latido a latido su rol. No le fue a la zaga Raúl Rossi, quien compuso un Salomón de primer orden. Correcto, Fernando Labat, pese a su dificultad en conectarse con la platea; acaso excesivamente vigilante de sí mismo. Adecuada, sugerente la escenografía de Luis Diego Pedreira, e inteligente el manejo de las luces.

FERNANDO VEGAL: EXCELENTE MAMERTO



ROSSI-FERRIGNO DISCUTEN EL PRECIO



LOS MIRASOLES

Con acierto la Comedia Nacional eligió *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, para iniciar su temporada. Sin duda se trata de una de las mejores piezas de dicho autor; representativa en el aspecto risueño de su teatro, se mantiene —a pesar de los casi sesenta años— lozana y cautivante. Nostálgica evocación de la vida provinciana, tan rica en costumbrismos, radiante sencillez y cristalina alegría.

Dentro del magnífico marco escenográfico de Luis Diego Pedreira, Osvaldo Bonet, consciente del ponderable legado escénico de Sánchez Gardel, sostuvo con fino y lúcido equilibrio el tono pachorriento, cansino, un poco chejoviano, obviando el peligroso melodramatismo. Lo que situó *Los mirasoles* a mayor altura que la pretendida por su autor. La puesta verificó la veterana solvencia de Milagros de la Vega, la ascendente capacidad de Elena Tasisto, el volumen interpretativo de Luis Medina Castro, la esmerada autoridad de Corrado Corradi y el sobresaliente trabajo de Fernando Vegal, Jorge Rivera López, Mario Soffici, Alicia Berdaxagar, Dora Prince, Marta Roldán y Oscar Greco dieron la pauta de un armónico, genuino e infrecuente trabajo de equipo. Óptima reaparición de la Comedia Nacional.

CORAZÓN DE TANGO

Geituba comenzó su temporada en "La Recova" con la pieza de Juan Carlos Ghiano, *Corazón de tango*. Trabajoso resultaría encasillar a qué género pertenece la obra; la carencia de elemento humorístico concreto la aleja de la comedia, pocas razones la respaldan para encuadrarla dentro de las características de la sátira y, como estampa evocativa meramente tanguera, tampoco la encontramos sólidamente sustentada.

Narra un episodio de Anatolia, joven que dice haber sido la novia del zorzal —fantasía piadosamente avalada por amigos y vecinos, quienes al final de cuentas, nada pierden simulando creer en tan inofensiva ficción— y que vive únicamente por y para el recuerdo del cantor. Repentinamente, irrumpe un periodista que con tres o cuatro datos acaso ciertos, echa por tierra los sueños de la muchacha. Aquí el libro pierde el rumbo hasta

MARY TAPIA, JUAN CARLOS PUPPO, MARIA ROSA CHIARAVALLI
Y MONICA ROLAN



precipitarse en un final apurado y sensiblero al que contribuye la vacilante dirección de Julio Piquer. El trabajo más ajustado fue sin duda el de Juan Carlos Puppo, en su agotadoramente glosado "Garufa"; Mónica Rolan exageró los perfiles en una actuación sólo exterior; María Rosa Chiaravallotti recurrió a la "machieta"; Mary Tapia y Rubén Basignana, nada más que correctos; Juan Antonio Tribulo ambuló entre el desgano y la inseguridad. Rubén Trifiró, responsable de la escenografía y el vestuario, no hizo mucho.

LUISA VEHIL: WINNIE HASTA LA CINTURA



LOS DÍAS FELICES

Fascinada sin duda por el único personaje de *Los días felices*, de Samuel Beckett, Luisa Vehil tomó a su cargo el de la desgarrada y desgarrante Winnie, quien, hundida hasta la cintura en el primer acto, y hasta el cuello en el segundo, rodeada de algunos accesorios (lápiz labial, sombrilla, cepillo de dientes...), lanza su agobiante parloteo, su infinita evocación de los días felices, que no son otra cosa que la acumulación —por instantes poética— de vulgaridades. No demasiado preocupado por el espectador, Beckett —a nuestro juicio, de ninguna manera el último eslabón en la cadena de la dramaturgia de Occidente, como afirma Jorge Petraglia—, edifica por medio de una especie de forzada negatividad teatral, el balance final de una mujer cerca del demoledor fracaso de su vida en todos los terrenos. Como un objeto más, su marido —casi todo el tiempo escondido—, cuyo único lazo de comunicación con su mujer son uno que otro gruñido y la lectura en voz alta de algunos avisos clasificados, en un último y, naturalmente infructuoso intento, trata de trepar hasta Winnie pero cae definitivamente vencido.

La total carencia de acción, de real conflicto dramático, precipita la pieza en un monocorde, agresivo desafío al intérprete y al espectador.

Luisa Vehil hizo todo cuanto estuvo en sus manos por darle cierta congruencia al personaje y mantener así al espectador en la platea. Prácticamente sin texto, siempre arrastrándose u oculto, Osvaldo Morandi bien poco pudo lograr; simplemente estuvo. La escenografía de Leal Rey no mostró gran elaboración, y Petraglia, quien ejerció la dirección, restó importancia a la funcionalidad dramática de las luces.

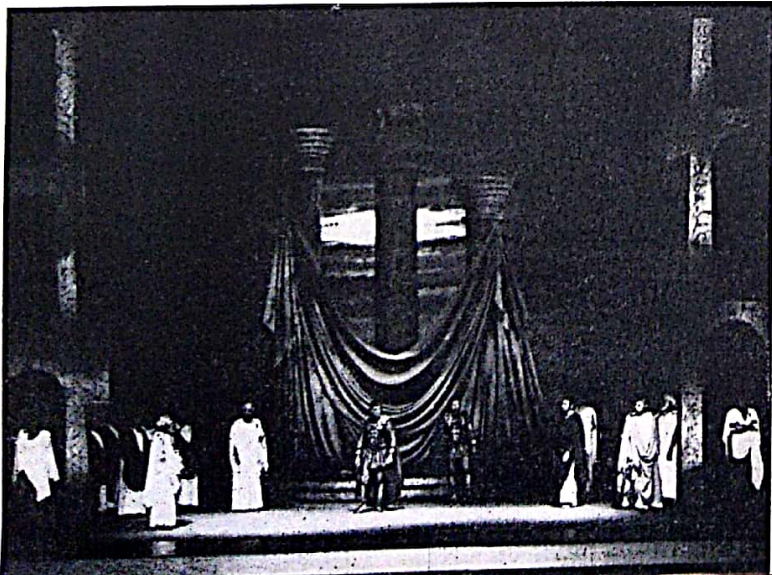


ALFREDO IGLESIAS-UI Y ALFREDO TORRES



BATTAGLIA-BLOTTA

NADA MAS QUE OSWALD...



LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DE ARTURO UI

El genial Bertolt Brecht no alcanzó a ver representada su pieza *La resistible ascensión de Arturo Ui*, diabólica parábola acerca del tentacular empinamiento del hitlerismo. Para ello, Brecht transformó la Alemania del 30 en un Chicago; los junkers, en los integrantes del Trust de la Coliflor; Hindenburgh en un cantinero; la ciudad de Viena en Cícero; Adolfo Hitler en Arturo Ui, jefe de la banda. Imaginativo, sutil, el autor construyó cuidadosamente —parangonando hechos del todo ajenos a la realidad histórica— el ominoso proceso que originó la Alemania del Tercer Reich.

Poco feliz la dirección de Manuel Iedbavni dejó todo librado al texto y subestimó al público con el prescindible recurso de la proyección de diapositivas. Alfredo Iglesias, en su antológica composición de Hitler, y Walter Soubrié, admirable tanto en el joven Dogsborough como en el viejo actor, hicieron soportable la deficitaria puesta en escena. Zelmar Guenol descuidó el maquillaje, y su cantinero fue viejo solamente de la cintura para arriba. Alejandro Marcial, exterior, asumió su personaje como un guapo de esquina. El resto del numeroso elenco se mantuvo a muy bajo nivel.

CIUDAD: 1900

"Notas sentimentales", "Notas policiales" y "Notas sociales" integran el espectáculo brindado por el teatro Florencio Sánchez, en su XXVIII temporada, bajo el título de *Ciudad: 1900*. Adaptador y director, Rubén Pesce consiguió, por medio de fragmentos de piezas de principios de siglo, emocionar y divertir, por lo cual nos trasladó amablemente a un tiempo pasado y tal vez mejor. "La huella", "Entre Ríos", "Don Pepe", "El caburé", "Hotel Victoria" son algunos de los títulos ya perdurables de las melodías que eslabonan los distintos cuadros con textos de Francisco Benavente, Fray Mocho, Nemesio Trejo, Angel Villordo, Santiago Dallegrí, así como poemas de Carriego, Almafuerte, Coronado y otros. Eficiente y disciplinado, el elenco responde con empeño, idoneidad y entusiasmo a las exigencias del espectáculo. Destácanse Marita Battaglia —también diseñadora del vestuario—, Ana Ojeda, Lina Giusti, Ismael Leguizamón, Orlando Amarilla, Eduardo Sasson, Carlos Mérola —jovial y comunicativo— y la arrolladora ductilidad de Omar Bustamante. El Cuarteto Centenario que componen Emilio Branca (bandoneón), Andrés Saggese (violín), Jacinto Gimeno (flauta) y Eduardo Ángel Valle (guitarra), sobresaliente en las interpretaciones.

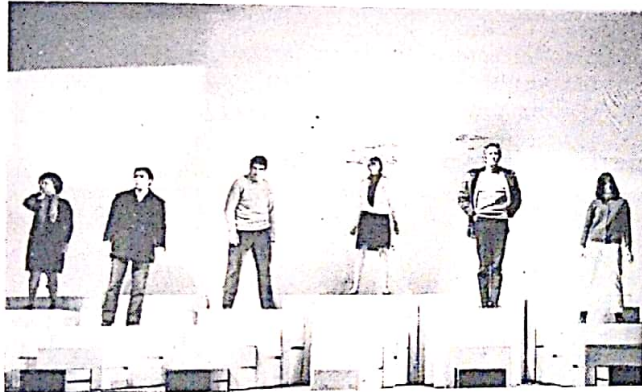
CORIOLANO

El Teatro Municipal General San Martín inauguró su temporada con *Coriolano*, de William Shakespeare, suerte de sondeo acerca de las probabilidades de la democracia, objetivizado por medio del enfrentamiento entre patricios y plebeyos en la Roma de los tribunos. El drama plantea la lucha del general romano Cayo Marcio —llamado también Coriolano a raíz de la conquista de la ciudad de Corioles— quien desea ser cónsul, mas su dictatorial omnipotencia le impide mendigar los votos populares. Pese a haber reducido la pieza de cinco a dos actos, imaginamos que con sanas intenciones de no quebrar la unidad dramática, el espectáculo constituyó un agobiante esfuerzo para el espectador más predis-

puesto. Si a esto sumamos la más absoluta carencia de grandeza en la dirección —condición esencial en el teatro isabelino—, tendremos como balance final un inconvincente *Coriolano* en español.

En la imaginaria Roma del siglo V a. de C., Carlos Muñoz se desplazó y habló sin preocuparse por la talla dramática de Cayo Marcio, con alarmante descuido por la apostura, la hidalguía del ademán, la nobleza física, el tono y las inflexiones. Miguel Ligero buscó infructuosamente al personaje, Juan Carlos Galván se esfumó en un insólito siniestristo y por momentos inaudible, Juan Vehil vulgarizó sin piedad a su tribuno, y Alfredo Duarte acriolló a su romano imperial. Por su parte, Graciela Araujo y Nini Gambier del todo despistadas, María Luisa Robledo, grandilocuente y solemne, acartonó a su Volturnia. El único que acertó con la tónica adecuada fue José María Gutiérrez —a nuestro juicio, el Cayo Marcio ideal—. Las vacilaciones de la puesta se hicieron aun más evidentes en la torpeza de los desplazamientos de masas. Roberto Oswald concibió una escenografía grandiosa, funcional, servida por una buena iluminación; únicos elementos rescatables que evitaron la total y definitiva minimización shakesperiana.

GAM, ALFARO, CARELLA, MUJICA, LUPPI, ROSS



LIBERTAD

Mario Trejo y David Stivel recrearon la idea de los brasileños Flavio Rangel y Millor Fernandes acerca de *Libertad, libertad, libertad*. Malogrado intento por estructurar un texto más o menos teatral que, además, funcionara como espectáculo. Una vez establecido la presunta complicidad intérprete-espectador, por medio de la trasposición del célebre "Ser o no ser", vertido por el estilísticamente despistado Federico Luppi, presenciamos un arbitrario y capcioso desfile de *sketches* que, pese a apoyarse en episodio, personajes ejemplares (Sócrates, Lincoln, Shakespeare, Unamuno, Ana Frank, Camus, Kennedy...), y otros no tanto, se precipita en la acumulación de lugares comunes. Finalmente, no se sabe si la intención fue utilizar la libertad como elemento cómico o enaltecerla.

Quizá demasiado confiado en su plantel de actores, Stivel pareció dejar la puesta en manos de cada uno de ellos; así, texto e interpretación se sumergen en una olvidable experiencia. Carlos Carella apeló sólo a la simpatía; Bárbara Mujica, apenas discreta; Marilina Ross, huérfana de recursos nuevos, se repite; Emilio Alfaro habla y se mueve; Marta Gam tuvo pasajes convincentes. Otro grave error de la dirección fue elegir a Alfredo Alcón para recitar —desde la banda de sonido— ciertas frases del Evangelio; lo hace con tal maestría que la brecha entre él y el resto del elenco se hace humanamente insalvable. La imaginativa escenografía de Carlos Citrynowsky, la

discutible elección de las diapositivas de Jorge Miller y el desaprovechado grupo orquestal, dirigido por Oscar López Ruiz, no lograron rescatar de la mediocridad este nuevo esfuerzo de Gente de Teatro.

TANGO

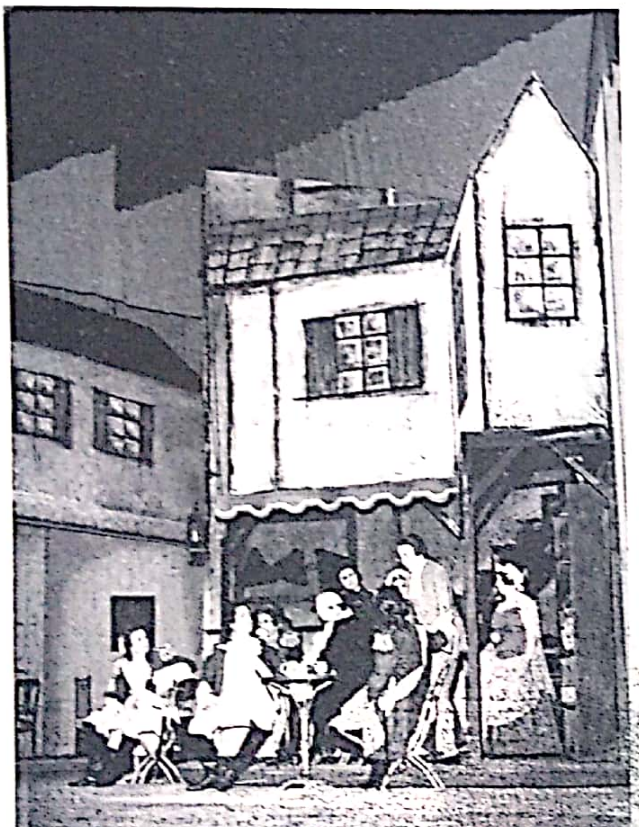
Al cabo de algunas postergaciones, se estrenó entre nosotros *Tango*, del polaco Slawomir Mrozek, traducida por Nicolás Costa y adaptada por María Luz Regás. Si bien no resulta del todo aprehensible desentrañar el simbolismo alegórico de la pieza, no podemos ignorar que estamos ante una de las obras más importantes del teatro moderno. Los siete personajes que integran esta "familia", las dos generaciones ya "viejas" —padres y abuelos— han llegado, por medio de todas las innovaciones y vanguardismos contra los valores establecidos a la más rotunda y desoladora libertad. El paralelismo con la situación universal —Polonia sobre todo— es incuestionable; Mrozek había ya hecho hincapié acerca de ello en *En alta mar*, donde los peces se devoraban a los pececillos; pero aquí llega mucho más lejos, ensambla lo social con lo individual y nos acorrala en un callejón sin salida para gritarnos que ya no hay escapatoria, que todo está muerto. Que el esfuerzo de Arturo —la tercera generación— por volver al orden, a las formas normales, limpias de la convivencia, es inútil. Con innegable maestría Mrozek resalta los conflictos de cada personaje, lo que no pareció percibir Mottura; la sugestión requerida se desvanece irremediabilmente. El contrapunto vivencial aparece eclipsado por un criterio directriz más que borroso; cada intérprete actúa sin nada que ver con el resto. Luis Bran-

LUIS BRANDONI, MARCELA LOPEZ REY Y GLORIA FERRANDIZ



doni, de cuya solvencia profesional no caben dudas, se vio desconcentrado y paroxismal. Onofre Lovero se luce apenas en la escena final. Marcela López Rey, nada más que atrayente, "dijo" la letra. Enrique Talión totalmente falto de brillo. Violeta Antier —tal vez demasiado rejuvenecida para encarnar a la madre de Arturo— extrajo sobriamente las grotescas facetas de su papel. Gloria Ferrandiz, a años luz de Mrozek, "saineteó" el personaje hasta lo imperdonable. Eduardo Muñoz, asumió sin fisuras su retórico y amoralizado Stomil. Pese a lo reducido del escenario, para este tipo de obras, Héctor Manuel Calmet brindó una sugestiva y caótica escenografía.

SOLDADOS



JUAN CARLOS GALVÁN, ENTRE LOS SOLDADOS

Escrita, en 1771, por Jacob Michael Reinhold Lenz, integrante del movimiento del Drang und Sturm, el melodrama *Los soldados* evidentemente ya no puede satisfacer al público contemporáneo, habituado a otra dinámica dramática. La historia de la niña seducida por un teniente, su gradual degradación y la venganza por parte del novio de la víctima, envuelto en un clima castrense, es demasiado pueril y pasatista como para despertar mucho interés. Reinhold Olszewski, director de Die Deutschen Kammerspiele, aparentemente advertido de la superficialidad del texto, quemó sus naves apoyándose en los infinitos recursos técnicos con que cuenta el Teatro Municipal General San Martín, y logra sin lugar a dudas un fastuoso, señorial, colorido y movido espectáculo. Contó para ello con la lúcida rigurosidad de Herr Kupfer, en la escenografía, con quien colaboraron Jorgelina Flores y Carmen Domenech. Lo único reprochable en la puesta sería el que aparezca la tropa en formación desde el foso, y su fatigantes y prescindibles desfiles. Los 35 cuadros que componen la pieza están

sujetos al criterio operístico, impuesto por Olszewski, lo que imposibilita el lucimiento interpretativo del actor, sin margen suficiente para entrar en situación. Cabe señalar la acertada labor de Leonor Galindo, Gianni Lunadei, José María Gutiérrez y el sobresaliente trabajo de Juan Carlos Galván en su Stolzius. El resto del numeroso elenco se mantuvo en un decoroso nivel.

MARÍA

Con la "operita" de Horacio Ferrer, *María de Buenos Aires*, música de Astor Piazzolla—, comenzó su temporada la Sala Planeta. Por medio de una simple trama, Ferrer ofrece su barroca evocación del suburbio, centrándola en la figura de María. Interesante en su enfoque y afortunado en las imágenes, el engolosinamiento del autor derivó en un lunfardo neologista de dificultosa comprensión, dentro de la dinámica de este tipo de espectáculos.

Piazzolla jerarquiza la obra con música de sabor y tonalidad propia, alcanzando quizás una de sus mejores realizaciones. Valses, milongas, tangos y canciones vertidas con exquisita destreza y sensibilidad; adquieren inusitada riqueza.

Se destacó ostensiblemente Amelita Baltar quien infundió a *María*, sólida y cálida convicción. Sobrio, varonil, Héctor de Rosas: toda una revelación. Ferrer poco feliz en la interpretación de su poema; la orfandad de recursos, inocultable y penosa. Algo reducida la proyección del ingenioso fotomontaje de Adolfo Bronowski.

AMELITA, TAMBIÉN DE BUENOS AIRES



UBÚ

Brutal, lujurioso, feo, cobarde, avaro, glotón... Ubú —una especie de obsesión de Alfred Jarry, inspirado en un profesor de física, imagen de "todo lo grotesco que existe sobre la tierra", allá en el Liceo de Rennes—, es, además, anarquista, absurdo, cómico, insólito instaurador de una nueva, higiénica estética, implantada sobre el mismo cadáver despedazado del clasicismo y las conven-



ENCADENADO
FISZON

ciones del teatro burgués. Resulta a todas luces comprensible el mortal sacudón escandaloso que produjo, en 1896, el estreno de *Ubú rey* (dirigido por Aurélien Lugné-Poe) en el Théâtre de l'Oeuvre de París. Estallido del superrealismo y de la vanguardia teatral del 50, seguido de *Ubú cornudo*, *Ubú encadenado*, *Ubú sobre la montaña* y *El almanaque del padre Ubú*, cuya idiosincracia y circunstancias podrían parangonarse con las creaciones y clima de Rebelais, Goya, Breughel, Poe...

En versión de Juan y Sylvia Andrealis, *Ubú encadenado* se estrenó en el Instituto Di Tella, bajo la excelente conducción de Roberto Villanueva. Jorge Fizon —quien en 1967 hizo lo mismo en *Ubú rey*— en el Padre Ubú compuso un trabajo magnífico. Amanda Castillo, Horacio Romeu, Jorge Bonino, Lorenzo Amengual, Marilú Marini, Gioia Fiorentino se mantuvieron en un plano de entregada vitalidad. Carlos Cutaia, responsable de la banda sonora en la que colaboraron Enrique Jorgensen y Walter Guth, Juan Stoppani y Francisco Cortese en luces y ambientación, prestaron al espectáculo adecuada y meritoria funcionalidad.

PERIBÁÑEZ

Al cabo de siete años de inactividad, a raíz del voraz

y para todos penoso incendio de 1961, el teatro Nacional Cervantes volvió a alojar a la Comedia Nacional que, con la dirección de Osvaldo Bonet, puso en escena *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. Lamentablemente, el clima expectante de tal acontecimiento se vio en buena medida frustrado, sobre todo, por la elección de la pieza. Si bien no vacilamos en admitir la verificada celebridad del genial autor de *Fuenteovejuna*, tampoco titubeamos en señalar que la moralizadora tragicomedia en cuestión poco puede aportar al público de hoy, embuido en otro *swing*. El tratamiento dramático empleado para desarrollar la historia de la venganza de un campesino, matador de un noble en defensa de la virtud de su mujer, y el ulterior perdón concedido por el rey y la reina, resulta gratuitamente estirado, efectista y pueril. Si a esto sumamos una puesta de aplastante morosidad, ausente de brillo y de clima, tendremos un saldo no del todo feliz. En el plano interpretativo, únicamente merecen señalarse los trabajos de Milagros de la Vega, Luis Medina Castro, Corrado Corradi y Fernando Vegal; el resto del elenco —la mayoría de indudable solvencia profesional— bogaron a la deriva, en medio de la pesada, engorrosa escenografía de Luis Diego Pedreira. Aspecto realmente positivo: reapertura del Cervantes.



VEGAL, PADILLA, CORRADI