



conflictos en torno a la relación de la pareja humana (*La Valija, A qué Jugamos, La Pucha, En la mentira*). Los más rebeldes se dirigen hacia una línea anti-naturalista, como Pavlovski (*Circus-loquio, La Cacería*), Silverstein (*La historia de la guita*), Habegger (*Una pasión arrabalera*), Adellach (*Homo dramaticus*).

Entre los del primer grupo, Viale, con *La Pucha*, no mantuvo la calidad y profundidad de observación, ni el sentido del humor agudo de *El grito pelado*, su pieza anterior. Quedó en *squetches* de tipo televisivo con frecuente abuso del elemento sensiblero y efectos fáciles, si bien no faltaron ocasionales aciertos de humorismo costumbrista y color local.

Mauricio (*En la mentira*, Teatro San Martín), después del suceso de *La Valija* (más de dos años en cartel), recae en un planteo testimonial en torno a la inautenticidad de las convenciones y de la moral burguesas. Su pieza quiere convertir lo rutinario en símbolo siguiendo el procedimiento de subrayar y sobrecargar lo obvio, con lo cual solo llega a demostrar que una idea aceptable puede convertirse en una pieza teatral excesivamente pesada, sobre todo si cuenta con la complicidad de un director sumado al juego del autor, como sucedió en este caso.

Silverstein (*La historia de la guita*, dirección de Lovero, en el Teatro del Centro) y Habegger, en la doble función de

autor director (*Una pasión arrabalera*, Teatro Payró) intentan una farsa musical "uso nostro", por la precariedad de medios. El primero con gente sin ductilidad para el género —excepto por momentos Ulises Dumont— pues no se mueven con atractivo ni transmiten comicidad; el segundo exhibe mayor nobleza de recursos abordando una evocación del pasado del arrabal. Sus arquetipos, su tono menor coherente, arrojan un saldo de frescura y entrenamiento, donde el secreto principal fue el propio regocijo de los intérpretes y por ende el del público.

La pieza más interesante y novedosa al cierre de la temporada es *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (estrenada en la Sala Martín Coronado del Teatro General San Martín durante el mes de noviembre, con la dirección de Osvaldo Bonnet y la escenografía y vestuario de L. D. Pedreira). Tom Stoppard, su autor, nació en Checoslovaquia en 1937, por lo tanto pertenece a la promoción reciente de dramaturgos establecidos en Inglaterra. (Asimismo es autor de una novela traducida al castellano, *Lord Malquist y Mr. Moon*). La pieza posee efectivo interés dramático a través de una construcción que fusiona el texto de Shakespeare con procedimientos del absurdo en los diálogos y situaciones. Tom Stoppard deshace la estructura shakespeariana, corre la mira, desplaza el interés del protagonista original —Hamlet— hacia los más pedes-



tres Rosencrantz y Guildenstern —representantes de la humanidad mayoritaria, el hombre del común— y desde ese “punto de vista” (entendido como técnica de creación) desarrolla la acción y cuenta la historia. Juega en un doble plano de tiempos y de formas que oscilan entre lo tradicional y lo vanguardista. Eso le permite introducir diálogos brillantes y existencialmente significativos, haciendo de la rasante superficialidad de esas dos vidas el blanco de una profundidad que surge a posteriori. El complejo juego teatral del que participan Rosencrantz y Guildenstern trae la impronta de Joyce, Beckett y Pinter. La caja del escenario, además, está evocando la actividad de un taumaturgo que sueña-en-acto tal como en la concepción berkeleyana del mundo la humanidad es el sueño-en-acto de un sumo hacedor cuyos personajes están haciendo el tiempo del hombre sin saberlo.

La dirección de Bonnet supo soslayar los peligros de un excesivo quietismo y en el tercer acto de la caída en lo folletinesco, mientras que los actores, Brandoni y Brisky salen, más airoso el primero que el segundo, victoriosos en la composición de personajes muy distintos de los presentados en su trayectoria actoral.

Maertens y Vegal, así como el elenco que los secunda, mantienen alto el nivel del espectáculo. Maertens (Hamlet) es un actor de labor excepcional, que revela recursos poco habituales ya puestos de relieve durante esta temporada en el personaje protagónico de **El Preceptor**. (En el *theatron*, con la dirección de Dela Chiesa), una deliciosa comedia que Brecht realizó adaptando una obra de Lenz —Autor del siglo XVIII—, de quien en temporadas anteriores conocimos **Los Soldados**.

Entre las reposiciones más destacables se encuentra **La Gaviota**, de A. Chejov, que cumplió 200 representaciones en el Teatro A. B. C., lo cual es desusado en un teatro con características de Off Broadway. Estuvo a cargo del elenco del teatro Bonorino, dirigido por N. H. Ameijeiras y contó con una acertada escenografía de un elemento joven, B. Fernández Vela.

De los autores más nuevos, por así decirlo, **La Cacería** (ya comentada en estas páginas) de Pavlovski, en el *Agón*, y **Homo Dramaticus**, la trilogía de Adellach, en el Teatro del Bajo, nos reconcilian con nuestros dramaturgos al testimoniar la existencia de una reserva imaginativa y libremente creadora, capaz de utilizar los recursos complejos del juego actoral y las posibilidades del teatro para dar en cada caso la propia cosmovisión sin temor ni retaceos.

Un autor que merecería comentario extenso por la curiosidad e interés que despierta entre los amantes del teatro es el español residente en Francia, Fernando Arrabal, de quien solo se había dado a

conocer en temporadas anteriores **Ceremonia por un negro asesinado**. Este vanguardista ha ocupado simultáneamente y de golpe, dos salas de Buenos Aires: El IFT y el Agon. En el primero se viene dando con buen éxito **Cementerio de automóviles** —dirección de Adolfo Gatkin—, y en el segundo, **El Arquitecto y el emperador de Asiria** —dirigido por Raúl Baroni y Norberto Santoro—. Después de las piezas cortas, **El triciclo**, **Picnic en campaña**, Arrabal ha ido acentuando cada vez más su propensión a crear un teatro de parábolas y autosacramentales profanos, a gritar su angustia porque Dios no oye. Su teatro “pánico” está monotematizado por la obsesión sexual y por la necesidad de desafiar al burgués y a sus tabúes con el empleo de un lenguaje cada vez más obscuro. Une lo espectacular a lo grotesco, lo macabro a lo ingenuo, y se diría que su carrera es la de un hombre incendiado que grita para no sentir sus propios pánicos interiores. Retórico, alegórico, Arrabal trae la herencia de Ghelderode de Antonin Artaud y de Nietzsche, a los que su lenguaje dramático une el canibalismo, el sexo y el terror; conserva de aquellos el afecto por la retórica y la grandilocuencia del lenguaje.

Otro de los autores en que deberíamos de detenernos si contáramos con espacio es Obaldía. Su farsa-musical **Rockefeller en el Far West** está señalando una de las tendencias más marcadas en el teatro actual: la farsa, la sátira y el musical. Fue estrenada en 1966 en Francia y desde entonces ha paseado por muchos países y muy diversas puestas en escena. Puede resumirse su contenido diciendo que es una sátira de los llamados self-made-reyes de en los Estados Unidos. En la puesta de Nuevo Teatro —dirección de Hacker— la historieta-teatral no revistió la gracia, la vitalidad ni el juego que los personajes y el texto sugerían.

Finalmente digamos que la disparidad de espectáculos y estilos plantea el problema expresado en las palabras de David Merrick, uno de los reyes de la producción del Broadway tradicional: “Para que el teatro sobreviva es necesario que directores y dramaturgos salgan del actual estado catatónico y redescubran la lengua (inglesa). Una actividad frenética y sin palabras es considerada, comúnmente, más un síntoma de desorden mental que un signo de refinamiento. El drama siempre se ha servido de las palabras y los astutos medios técnicos no pueden sustituir un diálogo coherente”.

El cisma entre el teatro tradicional y el teatro cuya coherencia busca planos que trascienden las palabras es en suma el saldo que acentúa la temporada teatral 1969, saldo que como resulta obvio, sobrepasa las fronteras de nuestra escena desde hace ya algunos años. ♦