

# EL TEATRO

## FRANCIA

*La Opera de Versalles, el teatro considerado como el más bello del mundo ha sido restaurado.*

**A**CABA de ser franqueada una de las grandes etapas de la resurrección del Castillo de Versalles. La Opera del rey Luis XV, el más bello de todos los teatros del mundo, ha recobrado todo su resplandor primitivo.

Construido a partir de 1767, por Jacques-Ange Gabriel, el famoso arquitecto de la Plaza de la Concordia, fue inaugurado tres años más tarde, solemnemente, con motivo de un banquete dado en el matrimonio del Delfín de Francia —el futuro Luis XVI— con la archiduquesa María Antonieta de Austria.

Despojado de su mobiliario bajo la Revolución, decorado en rojo pompeyano en tiempos de Luis Felipe, aún hubo de sufrir una transformación a principios de la Tercera República, en 1871. En efecto, fue convertido en sala de sesiones del Senado; deplorable transformación con mutilaciones y nuevas construcciones cual la de una tribuna para los oradores, que hizo desconocido el maravilloso teatro original.

Su restauración ha sido realizada, después del largo tiempo en que se planeó; compleja y delicada restauración no tan sólo por la gran obra que suponía sino por la restitución total, poco a poco, de los elementos que habían desaparecido.

En el teatro resucitado, la primera representación fue ofrecida en honor de S. M. la reina de Inglaterra, Isabel II, y de S.A.R. el Duque de Edimburgo, en su reciente visita a Francia.

La arquitectura interior de la Opera de Versalles había sido construida en madera y fue necesario consolidar eficazmente todos los elementos que la constituían, sobre todo el gran arquitrabe del escenario, que amenazaba desplomarse, así como los delicados bajorrelieves de Pajou que decoran los anfiteatros.

Para dar a la sala todo su carácter primitivo y para restaurar con fidelidad su policromía de falso mármol, hubo que estudiar las descripciones hechas en la época e inspirarse en los pocos fragmentos originales que quedaban. Así, se pudo reconstruir el mármol rojo de la región de Languedoc, el de las columnas corintias y sus basamentos, y otros. En el almacén del museo del teatro, se halló la pintura decorativa de Durameau, representando a Apolo y las artes, que ha reemplazado el inoportuno vitral del plafón del techo. El piso ha sido situado en su nivel primero, y el problema de los asientos presentó el doble aspecto de instalar butacas confortables o, para ser fieles a la exactitud de la restauración, establecer los asientos semejantes a los que tuvo en su origen. Esta última solución fue la que prevaleció, pero mejorados los asientos con arreglo a las exigencias de nuestro siglo. Trozos de tela que cubría los primeros asientos fueron hallados por un verdadero milagro y ello permitió dotar a dichos asientos de terciopelo de Utrecht azul, como el que los recubría en tiempos de Luis XV. Igualmente, la cortina del escenario fue repuesta.

El palco real y los dos laterales al mismo, que correspondían al primer ministro y al intendente de palacio han sido decorados con bronce dorado como

lo estuvieron en sus tiempos originales. Para completar la propiedad y la ilusión de revivir la época, se han colocado en el suelo espesas pieles de oso del Canadá, como se hacía bajo el reinado de Luis XV, época en la que se generalizó este uso en el teatro.

Si bien la sala no es capaz más que para setecientos cincuenta espectadores, el escenario es el mayor de toda Francia después del de la Opera de París, construido en tiempos de Napoleón III, por Charles Garnier. El mismo ha sido equipado de la forma más completa y moderna y dotado de los dispositivos de seguridad necesarios. Sus decorados arquitectónicos han sido reconstruidos tal y como se presentaban en el siglo XVIII. Una maquinaria extraordinaria permite levantar el suelo de la sala al nivel del escenario, y el teatro queda transformado así en una inmensa sala de baile.

El admirable foyer, decorado con medallones de madera debidos a Pajou, aparece con una atrayente policromía de falsos mármoles, y la electricidad, naturalmente, ha reemplazado las bujías de antaño, pero simulando éstas. Ciento sesenta y cinco kilómetros de cable se han dispuesto al efecto.

Pronto, la Opera de Gabriel podrá ser el centro de un prestigioso festival que no cederá el paso a los de Salzburgo y Bayreuth. Lully y Rameau estarán aquí en su casa. Sus magníficas óperas de gran espectáculo tendrán, en el teatro más bello del mundo, toda su razón de ser. La inauguración, con su representación de gala, marcó oficialmente la resurrección de la ópera real, y marcó un aniversario memorable: hace un siglo, en el mes de septiembre de 1855, la reina Victoria de Inglaterra y el príncipe Alberto eran recibidos en este mismo teatro por Na-

poleón III y por la emperatriz Eugenia. Una cena, servida en pequeñas mesas de grupo, dio a la Opera algo de la brillantez que había conocido en tiempos pasados. La reina Isabel y el príncipe Felipe, recibidos por el Presidente de la República Francesa en la vieja mansión de los reyes de Francia, evocaron la cena en que se desplegaron las elegancias fastuosas del Segundo Imperio. Por primera vez después de la caída de la monarquía, la Opera de Luis el Bienamado lucía con exactitud toda la gracia del siglo de la alegría de vivir.

## INGLATERRA

*Malatesta, de Montherlant, en el Lyric Theatre de Hammersmith, después de El Maestro de Santiago.*

El crítico teatral de The Illustrated London News, J. C. Trevin, comentando la presentación de la obra *Malatesta*, de Henry de Montherlant, en el Lyric Theatre de Hammersmith, refiere que Jacob Burckhardt, al escribir sobre el Renacimiento italiano, califica a Segismundo Malatesta, el tirano de Rimini del siglo XV, con estas pocas palabras: "Falta de escrúpulos, impiedad, táctica militar y alta cultura, que raramente se encuentran combinadas en un individuo".

Henry de Montherlant ha usado esta figura como el centro de su obra *Malatesta*, que es todo lo que no es *El Maestro de Santiago*, estrenada con anterioridad en Londres. La diferencia es la misma que existe entre la exuberancia y la austeridad, el fuego y el hielo, entre un drama bien cargado y uno que flaquea sutilmente.

VISTA GENERAL de la Opera de Versalles



UNA ESCENA de Malatesta, de Montherlant



# EN EL MUNDO

Angel de las BARCENAS

Donald Wolfit, en la que él llama su aventura final después de veinte años como actor director, ha escogido ahora *Malatesta* como consecuencia de *El Maestro de Santiago* y en el papel creado por Jean-Louis Barrault, en el Teatro Marigny, de París. A primera vista, puede parecer extraño que no comenzase su temporada con la obra del personaje italiano, pues como actor está mejor dotado para los fieros ataques y la retórica del Señor de Rimini que para el ascético noble castellano; pero puede ser que haya escogido con acierto porque si, en efecto, *Malatesta* va a ser su despedida como actor director —aunque no se retire de los escenarios—, difícilmente podría hallar una obra más recompensadora.

Segismundo Malatesta es un espléndido bruto, uno de esos personajes complejos del Renacimiento, un hombre cuya alma puede estar, por entero y a la vez, en las estrellas y entre el barro. Apasionado, sensual, cruel, es también amante y amado. El afecto que por él muestra su esposa Donna Isotta es lo que inspira la escena más sorprendente del drama: una escena que crece conforme se desarrolla la trama.

El Papa, a quien Malatesta ha venido a matar a Roma, ha hecho prisionero a su turbulento invitado, aunque no lo califique de tal. Este aprisionamiento es un acto de política llevado a cabo en una escena extrañamente dramática, cuando el puñal de Malatesta yace en el suelo entre dos hombres. Pasan los meses. Donna Isotta llega para pedir que su esposo pueda volver a Rimini, y entonces es cuando el papa Paulo recoge por un momento, al escucharla, un asomo de lo que el amor de Dios puede significar. De manera muy teatral se ataca el asunto cuando,

una vez que Isotta ha marchado, el Papa, a solas con su secretario, encuentra el medio de disminuir su clemencia. Montherlant —como su traductor, Jonathan Griffin ha dicho— está siempre en guardia contra una sencillez que no es verdad en la vida, contra el obligar a los seres humanos que parezcan lógicos cuando no lo son.

La obra no es enteramente correcta. Es verdad que se quema en el ardor del Renacimiento, pero hay pasajes en los que el autor mantiene un equilibrio nada fácil entre la vieja forma de pieza teatral y la obra de prueba intelectual, en la que Montherlant es un maestro sin lugar a dudas. Las escenas de mayor seguridad son aquellas que se desarrollan en Roma y los últimos momentos en Rimini, cuando Malatesta, envenenado y paralizado, ve cómo el manuscrito de su vida se rasga en pedazos. Donald Wolfit nos demuestra cómo la escena puede mantener la pieza sin los fantasmas de Pompeyo y César, de los Gracos y de Escipión el Africano, que resultan personajes intrusos en el texto. Estos se han cortado y ciertamente no se echa de menos su falta.

Los primeros espectadores del Teatro de Hammersmith se quedaron sorprendidos por la obra, carente de la severidad de *El Maestro de Santiago*. *Malatesta* comienza con una fiera pelea entre el tirano de Rimini y su maestro de esgrima, que resulta muerto por una jugada sucia. “¿Cómo, muerto? ¡Idiota! ¡Nunca llegó a saber lo que es hacer una gracia!”. Este es el comentario que sólo Segismundo Malatesta puede hacer. Se le atribuyen todos los crímenes. Con todo ello y conforme entra la noche, pensamos primero en la devoción que inspira a su esposa, de su propia entrega a la ciudad de Rimini y de su rápida respuesta al arte y al aprendizaje.

Wolfit, actuando con rasgo poderoso, fija rápidamente a Malatesta en su orgullo pagano y está muy apropiado en la última escena, con su invocación a Rimini y la repetición del nombre. (“El mar, en las riberas repite eternamente: Malatesta”). Pero durante las escenas centrales, en Roma, es cuando la representación alcanza correcta sutileza. Ernest Milton, en el Papa, es un actor del mismo corte intelectual que Montherlant, aunque ligeramente desvaído a causa de su amaneramiento vocal.

Si ésta es, de hecho, la última temporada de Wolfit como actor director, ha de calificarse de valiente su empeño de llevar a Londres a un dramaturgo tan difícil como lo es el francés Henry de Montherlant. Falta ver, todavía, aunque no sea en la temporada de Wolfit, su obra *Port-Royal*.

*El Festival Shakespeare, en el Memorial Theatre, de Stratford-upon-Avon, para 1957.*—El programa para el Festival Shakespeare 1957, alcanza las fechas comprendidas entre el diez de junio al veintisiete de julio. Las obras a presentar son *Como queráis*, *El rey Juan*, *Julio César*, *Cymbeline* y *La tempestad*. Entre las figuras principales de los artistas intérpretes, aparecen Peggy Ashcroft, Robert Harris, Joan Miller y Geoffrey Keen.

## LA NOTA INTERNACIONAL

Del conocimiento que en examen panorámico del teatro en el mundo se logra por cuantas informaciones nos llegan, se alcanza la observación de dos hechos que son los más destacados: la falta, al presente,

de autores que revolucionen la escena, como fue Pirandello el agitador teatral de la segunda década del siglo, por ejemplo, y la extensión y el predominio de los autores franceses por los escenarios mundiales. A éstos, siguen los ingleses en su difusión universal.

Jean-Paul Sartre puede considerarse como el último hasta ahora de los dramaturgos que renovaron la savia del viejo árbol del teatro, y el mismo queda en espera de un continuador. Tennessee Williams, de lengua inglesa, aportó también una nueva voz a la escena. Otras aportaciones de interés, cual la de Ugo Betti, han servido para continuar la lista de autores nuevos e importantes, mas sin la trascendencia y la resonancia requeridas para marcar una etapa. Miller posee otra voz vigorosa, con eco internacional, y entre los comediógrafos de habla española surgen nuevos valores; pero la figura dominadora sigue sin aparecer. Sartre pudo ser esta figura, mas su filosofía, llevada a la novela antes y más intensamente que al teatro, se quedó más en el libro y si pasó a los escenarios, no fue con la misma intensidad. Es el filósofo de nuestra época, aunque no el autor teatral de la misma.

La razón de la difusión adquirida por el teatro francés bien puede encontrarse en la universalidad de su pensamiento. La vieja Francia continúa en su sitio de pensamiento rector, y en cuanto al teatro se refiere, el dominio es más patente. En el resto de Europa, en la URSS y en el continente americano, los autores de Francia predominan sobre los de las demás naciones, aunque hay que señalar el hecho de las numerosas representaciones de obras inglesas en la URSS, en donde posiblemente éstas suman más que las creaciones francesas.

Italia cuenta últimamente con *Filomena Marturano* que da la vuelta al mundo, pero aquel país de arte no halla en la escena lo que ha conseguido en la pantalla.

El intercambio teatral se produce, con balanza a favor de Francia e Inglaterra, principalmente, como países exportadores. La producción nacional aumenta en naciones como México, con relación a años anteriores y también la importación de obras extranjeras; lo que patentiza la intensificación de sus actividades escénicas.

Estados Unidos también aparece como país exportador. O'Neill, Tennessee Williams y Miller son sus autores más representados en el exterior, los que tienen proyección más allá de sus fronteras. El teatro mexicano adquiere fuerza en el interior, principio obligado para que, más tarde, se expanda al extranjero, y, junto con el argentino, es de los primeros entre los países de habla española de este continente.

El Instituto Internacional del Teatro, dependiente de la UNESCO; el Festival Internacional de Arte Dramático de París y otras entidades y acontecimientos artísticos en el orden teatral sirven para el desarrollo y la intensificación del intercambio necesario. Por ello, hay que saludar y recibir muy jubilosamente la noticia de la organización de un Festival Continental del Teatro, feliz idea del Instituto Nacional de Bellas Artes, de México, que vendrá a ser en el programa mundial de la escena un número de importancia extraordinaria. Que las circunstancias propicien la realización de tan acertada iniciativa es de desear, que su sola concepción es ya un hallazgo de trascendencia en la búsqueda de ideas para el desarrollo teatral.

EL PALCO REAL, en la Opera de Versailles

