

**SEPTIEMBRE 1958**

**nº. 69**



# **BOLETIN EL FOGON DE LOS ARRIEROS**

**No te pares a espantar la perrada del camino**

## EDITORIAL

### *El Fogón de los Arrieros*

Registro Nacional de la  
Propiedad Intelectual  
Nº. 495.248

Septiembre 1958  
Año VI - Nº. 69

Capataz:

*Juan de Dios Mena*

Peón:

*Aldo Baglietti*

Compañero: Ya estamos satisfechos. Nosotros, mucho más afortunados que aquellos generales optimistas que perdieron LA BATALLA DE LOS SESENTA DIAS, ganada en definitiva por las huestes fantasmales de los dictadores de artículos de primera necesidad —como el petróleo, las mujeres y la manteca— hemos ganado TODAS las campañas editoriales que hemos emprendido en la era tecnológica del BOLETIN.

Hemos ganado la batalla contra los morosos de vanguardia y de retaguardia. Es decir: los que adeudaban el BOLETIN desde el Nº 1 y los que debían las suscripciones desde los tiempos en que veinticinco pesos folklóricos equivalían a los doscientos cincuenta tecnológicos que ahora deberían pagar. Pero nosotros, como mantenemos nuestro precio, inapreciable nuestra moral y nuestra palabra de origen, nos sentimos satisfechos lo mismo con recibir los valores nominales pactados sin prendernos a la espira de las especulaciones 'al uso'. Gracias, compañero. Pero, nosotros también hemos cumplido, como Aldo. Y como veremos.

Hemos cumplido porque hemos ganado la batalla del tiempo. Del tiempo no-telúrico (Del tiempo: time y no del tiempo: weather). De ese tiempo dimensional que nuestro co-editorialista de Junio estuvo tejiendo como Penélope. Y destejiendo —también como Penélope— en una admirable dialéctica borgiana. Nosotros, los editorialistas nos damos cuerda y bombo recíprocamente, por las dudas. Y tratamos de pensar como hermanos siameses, en loor a la unidad de fondo de nuestra hoja. Hasta hemos conseguido prender al cordón umbilico-editorial a nuestra «jean-vilaresca» co-tele-directora con el determinado objeto de evitarnos sorpresas. Es que a menudo nos cuesta reconocer nuestro trabajo cuando lo leemos en la tinta fresca del ejemplar impreso. No se piense que nos damos recíprocos golpes de furca colaboracionista. No! Nada de eso! Pero es que a veces el calor y amor a las ideas propias y a nuestra revista hace que se nos vaya un poco la mano, agregando algo de la cosecha propia. O tirando al canasto ideas y frases que a lo mejor le costaron al otro un alumbramiento laborioso.

No se crea que este cuadro es para divertirnos haciendo un sainete del conventillo editorial. ¡Qué esperanza! Tiene por único fin revelar el porqué y las razones de que nuestro BOLETIN sea tan extraordinariamente bueno. Tan depurado y de tan alta calidad intelectual. Y no como «Tía Vicenta» a la que recientemente le hemos tenido que colocar los puntitos sobre sus dos íes.

“Los países de más desarrollo técnico tienden a ser los más universales, los de mayor influencia en la vida de los demás. En el extremo opuesto están los que podríamos llamar “países folklóricos”, cuyo valor principal es su singularidad. Cuanto más folklórico es un país, más atrasado es, y su futuro será más pobre y limitado. Lo folklórico debe conservarse y hacer conocer, como toda manifestación de cultura que expresa modos de pensar y vivir, pues nada del hombre debe ser extraño al hombre, pero no es base apropiada para desarrollar sociedades post-folklóricas, o sea las sociedades modernas, que son eminentemente tecnológicas”.

De la conferencia del Profesor Dr. Luis Reissig,  
en la Universidad Nacional del Nordeste.

Ahora estamos lucubrando otra campaña victoriosa. No es que seamos belicosos. Pero como editorialistas de ley, no podemos vivir editorialmente sin nuestra campañita bimestral.

Nos estamos saliendo de la vaina por iniciarla en este número. Pero el tiempo no ha llegado aún. ¿Por qué? Porque si escribimos en octubre para setiembre o que lógicamente debe ser escrito en octubre para imprimirse en noviembre vamos a tener que desatar otra vez el ovillo— atemporal del compañero editorialista y hacernos un nudo en el dedo para no olvidarnos de todo lo que seguramente habremos de olvidarnos.

Por ello vamos a poner el asunto sobre el tapete. Nos preguntamos: —El Fogón de los Arrieros pertenece a la civilización «folk-lórica» o a la civilización tecnológica?— That is the question! Ahora que Aldo ha entrado holgadamente en la edad tecnológica superado de su edad folk-lórica, debemos aclarar bien el asunto.

El profesor Luis Reissig, ha dicho en nuestra república chaqueña que los pueblos «folk-lóricos» son los más atrasados. Nosotros, eso lo venimos diciendo desde hace una puntita de años. Y hasta nos ha ocasionado algunos trompis. Porque todavía hay, entre nuestros amigos, muchos que creen que el Fogón hace cultura gauchesca. Teatro autóctono. Poesía telúrica. Literatura costumbrista. Y música nativa. Y eso, por ser falso, nos conmueve sin inquietarnos mucho, porque siempre hemos estado por encima de nuestros errores. Y mas aún de los ajenos. Pero creemos sin embargo que ya es tiempo de que se nos tenga en el lugar que nos merecemos, sacudidos de nuestra modorra narcisista por la verdad de las palabras del profesor don Luis, que, como dijimos, refleja nuestro más nítido y probo pensamiento. Y nuestro modo de sentir, ver, gustar, palpar, olfatear, comprender y estimar.

Como ha dicho Aldo, nosotros estamos con Juan Pablo Sartre y Simona de Bovuar. Estamos mas con las dos grandes K del plasticismo: Kandinsky y Klee, que con Molina Campos. Estamos más cómodos con un sweatercito de orlón patito que con un ponchito de vicuña. Nos sentimos más seguros con el detonador del Sputnik IV que con el yesquero de don Cruz, el compañero de Fierro. Y mucho más entonados con algunos traguitos de Old Smugler (que suman electrónicamente unas cuatrocientos ochentas botellas) que con la copita diaria de la vieja «Llave» que, en «illo-témpore», tomó carta de ciudadanía criolla.

Ah! Pero eso sí. Todavía no podemos decidirnos entre Cerrutti y Mac Ferrin, porque de barro somos, como dicen que le dijeron a Lía de Putti y porque la cabra tira al monte. Y bien, compañero. El asunto queda planteado. Volveremos sobre el tema cuando los tiempos sean llegados, como reza la Biblia, en el libro XXVII de Jeremías.



# MI EXPERIENCIA DE LILIOM

HILDA TORRES VARELA

El compromiso de una puesta en escena comienza en el instante aquel en que, elegida la obra, ésta se integra a nuestra vida. La elección entraña cariño y el cariño por las cosas no es siempre consejero sagaz para encontrar el camino mejor. «Liliom» pertenecía, además, a ese repertorio que —como el teatro de Giraudoux— tienta siempre nuestros deseos, pero se nos escapa entre los dedos por mil razones, de las cuales no es la menor la exacta medida de nuestras fuerzas. «Liliom» era el hijo que se quiere antes de concebirlo; un hijo sentado sobre el filo de la navaja, crecido en el arrabal brillante y en sordina de la ciudad que comienza cuando la ciudad acaba, transformado por Molnar en leyenda poética del suburbio. Mucho antes de que el mismo J. L. Barrault quisiera darme autografiadas sus palabras (entre ensayos del Théâtre Marigny de París), éstas nos servían de lema en cada nuevo compromiso de nuestro «Teatro del Fogón». Su contenido es válido para los anteriores tanto como para este último que resulta mi más querida experiencia con la escena.

No fue un azar el que me llevó a confiar la escenografía al Arq. Samuel Sánchez de Bustamante y la música a la compositora argentina Hilda Dianda. Nos acerca a los tres, además de la humana comprensión indispensable para toda tarea en común, un idéntico deseo de síntesis que lleva a desechar lo prescindible. La colaboración de ambos simplificó enormemente la tarea. El escenario del Fogón de los Arrieros, escenario de bolsillo, exigió movimiento medido y cuidadoso. La necesidad de respirar el texto y caminar el texto se volvió por ende más rigurosa, y unida a la síntesis en la utilería despojó a la escena de lo que entendí superfluo, dejando sobre ella solo a Liliom y a su leyenda. Una economía sagaz de las luces (Faustino Doglio) y de la música (Efrain Boglietti) y la dedicación cuidadosa del equipo técnico aligeraron la responsabilidad de la puesta en escena.

«Liliom» y el mundo de Liliom, la razón y la sinrazón de su instinto primario pero pleno de intuiciones hondas, se apoyan sobre esa primera estructura. Hubiera sido más fácil forzar la obra y transformarla en «su historia» insistiendo en toques de efecto que llegan al público como un impacto seguro. Hay en Marcos Moncada (Liliom), pese al enorme compromiso de un primer trabajo escénico llevando el rol protagónico, ductilidad suficiente como para que la obra hubiera podido desdibujarse a su alrededor mientras se transformaba en un drama de personaje con pesmedro de la situación dramático. No lo creí honesto. Dejé crecer su mundo —el mundo de Liliom— por encima del personaje y de los personajes. Y por encima de todo, el sortilegio, la fascinación, la poesía del dolor y la poesía del ridículo y la poesía de la miseria y la poesía de un mundo hermoso a fuer de verdadero, y el equilibrio total de un texto que en ningún momento puede ser comentado por los actores, sino simplemente dicho. Es sólo el público quien va a extraer y deducir, quien va a ir más hondo en las frases, quien reirá frente a la simplicidad de María (riesgoso papel logrado por Eva Sas, sin necesidad de extremarlo en lo pintoresco, dejándolo ir sobre su propia espontaneidad), o sentirá crecer la exteriorización emocional —sin sentimentaloidismos— ante la emoción tempranamente madura de Julia (María Antonia Doglio sabe dosificar los resortes de la ternura) y deliciosamente fresca de Luisa (Perla Sas), la niña a quien se descubre el mundo mágico de la ilusión.

Del otro lado, la sordidez de la verdad de todos los días. Ficsur y sus soluciones de puerta ancha (Coco Celada es un ejemplo del actor hecho con cuidado que ya logra componer sus personajes); la indiferente torpeza cómplice de la familia encarnada en el joven Hollunder y su madre, del Médico, la Policía y el mismo Wolff. Liliom es el personaje que une todos esos mundos, capaz de las más nobles y de las más bajas reacciones.

Así como el drama y la comedia se contrabalancean en la obra, Liliom, Julia, Luisa y la señora Muskat dejan correr su vida en la tónica emocional de los hechos; mientras los Hollunder, Ficsur, María, Wolff y el Policía equilibran sobre la comedia o cierto tono de farsa la tensión que llevaría en caso contrario al melodrama lacrimógeno. Por eso Ficsur no puede ser un tahir siniestro, ni seriamente un tahir; esta allí para impedirnos la mueca o la distorsión.

La escena del Tribunal del Otro Mundo rueda también entre dos planos: justicia terrena y justicia a ultranza ceden sus convenciones para equilibrarse. Los mismos términos de la justicia de ese tribunal de Molnar están exigiendo este equilibrio. Liliom debe salvarse, lo exige la salud intuitiva de su espíritu. ¿Qué bien superior puede concebir Liliom que robar para su hija una estrella del paraíso, y ofrecerle así su último juego de prestidigitación, y el más maravilloso de su repertorio? Nunca conoció la multitud de parroquianos del carroussel de la señora Muskat un juego de poderes tan extraños, capaz de revelar la vida y de revelar el sueño y el ensueño de la vida. Liliom es absuelto porque ha venido a la tierra a dar vida a su hija.

El trabajo de los actores exigió caminos diversos. El problema del teatro en el interior del país es casi el mismo en todas partes. La actividad permanente de las «troupe» se ve impedida por la falta de jóvenes que deseen hacer de la de actor una profesión esencial y no un motivo de llenar horas al margen de cualquier otra actividad. Por otra parte la falsa división que nos separa del profesionalismo no contribuye a traer una solución. **EL TEATRO DEL FOGON** ha contado en ese sentido con una posición de privilegio. Si bien tampoco pudo centralizar a sus actores contó en cambio con gente de experiencia o en su defecto de una sólida formación cultural, profesionales las mas de las veces. La situación política del país que limitaba por aquellos años (el Teatro del Fogón existe desde 1949) la actividad profesional, permitió paradójicamente que el teatro pudiera desarrollar sus actividades con cierta comodidad. Pero a partir de 1955, reintegrados muchos de los actores a sus actividades específicas de profesionales nos vimos frente al mismo problema de los demás. Los años 56 y 57 pasaron con escasa actividad y recién ahora fué posible unir a los pocos actores que quedaban de épocas anteriores un grupo joven, inexperimentado y llenos de posibilidades. A veces, la falta de experiencia —como en este caso— facilita la tarea de la dirección. Es más fácil enseñarlo todo que rectificar viejos males. Lo importante es no errar en la calidad humana de estos jóvenes. Los problemas menudos que a veces se transforman en los gravísimos problemas del teatro (dicción por sobre todas las cosas, y expresión corporal del comediante) se sortearon en lo inmediato de esta oportunidad, pero permanecen como una muy seria preocupación que se debe contemplar con urgencia. La mala dicción es por otra parte el mal más notorio y penoso de todo el teatro argentino, profesional e independiente, dicho sea sin que pueda en ningún modo servir de consuelo, sino de alerta.

De María Antonia Doglio (Julia), Coco Celada (el maleante Ficsur, logrado sobre un tono de simpática tenebrosidad), Enrique Kédinger (Juez); Toto Cáceres (Wolff Beifeld, además de colaborador insustituible de la dirección) y José Arizaga (el Cajero Linzman) sabía que podía obtener un trabajo serio, disciplinado y expresivo. Los años de labor común van creando un acomodarse unos a los otros y un poder de captación que no pueden refundar más que en beneficio del espectáculo. Pero entre los jóvenes sin experiencia escénica alguna, había quienes debieron sostener roles de enormes responsabilidad. No puedo menos que decir que no me defraudaron en ningún momento. Juan Pablo Jaroslavsky (Policía Segundo de las escenas 1 y 4 y un inolvidable fotógrafo en las escenas 3 y 5) logró componer ambos personajes sin que se rozaran o confundieran nunca. Soy enemiga del actor doblando personajes, pero por fuerza debo echar mano del recurso cuando —como en este caso— la necesidad lo exige. Eva Sas (la atropellada, simple, buena y encantadora María), sostuvo sin «trucos» y en un juego muy por encima de quien hace sus primeras armas con la escena la comicidad de la obra, secundada por la veterana sobriedad de Toto Cáceres. Raúl Insaurrealde, Adolfo Petraglia, Claude della Paolera, Lucrecia Morgan y Roberto Klappenbach llenaron con dignidad la armonía del conjunto en papeles episódicos que no permitían una mayor demostración de sus posibilidades.

Perla Sas (Luisa) aunque con una relativa experiencia en teatro y cine (un corto metraje filmado por Cine Arte Resistencia), está también aprendiendo el abc del comediante, pero su ductilidad y un temperamento intuitivamente expre-

sivo la guían sin vacilaciones. Los roles de este tipo de teatro poético exigen del actor una madurez de recursos que lo hacen poco frecuentado, y la Luisa de «Liliom» es por su brevedad y su intención condensada el rol que más a prueba podía poner las condiciones de una actriz.

Dejo ex-profeso para el final el ocuparme de Marcos Moncada. Sabía que era muy grande el compromiso, tanto para el actor como para la dirección que le confiaba un rol que —sostén de la obra— exige ductilidad y madurez. Raras veces director y actor «s'accrochent». Es un factor imponderable que no depende de nada, pero resulta esencial cuando mayor es el compromiso del texto y del personaje. El actor siente tanto como la dirección cuando ese instante en que ambos se sostienen mutuamente llega. Jean Vilar vivía con angustia los ensayos previos a este momento, y cuando el «accrochement» se producía sabíamos todos, desde nuestro puesto de observadores, que la batalla estaba ganada. Después, el milagro del tablado se produce solo. Es un placer renovado trabajar con actores como Marcos Moncada, en quien se siente minuto a minuto el deseo de superar escollos y de penetrar al personaje, y un cariño hondo por el trabajo de todos los días. Los inconvenientes resultan entonces simples detenciones para poner a prueba las fuerzas del «metteur-en-scène», y un compromiso permanente frente a quien se ha entregado a creer, aunque ignore que el director a su vez necesita apoyarse esencialmente en esa fe para seguir adelante.

«Liliom» y sus representaciones han quedado atrás. Me satisface el resultado obtenido, porque fué armonioso y digno, porque lo que el público sintió a través de la obra, fué el impacto de un mundo real y por tanto multiforme, donde las estridencias no tuvieran cabida más que para dar oportunidad de mezclarse a los tonos graves.

## EL MUNDO FISICO DE LILIOM

Samuel Sánchez de Bustamante

16 El desarrollo temático de una obra teatral requiere para expresarse, además de las palabras que sustentan sus pensamientos, sus ideas, un mundo físico para alojar los instantes en que ellos se van desplegando, dentro de un clima adecuado al orden de sus ambientes. Esto es, la escenografía.

La escenografía, expresión plástica del arte difiere de la pictórica y de la arquitectura, participando de ambas, en que por los medios materializadores de las mismas el artista debe realizar un mundo creado por otro artista, interpretándolo y recreándolo sin desvirtuar la esencia original.

Esta fué la tesis tenida en cuenta para llevar a ejecución el mundo físico de «Liliom» de Ferenc Molnar puesto en escena por el Teatro de El Fogón, bajo la dirección de Hilda Torres Varela. El montaje de la obra fué especialmente preparado para ser presentada en el local del Fogón, en el cual no existe ningún recurso adecuado para un espectáculo de esta naturaleza.

Cuan'lo Hilda Torres Varela me confió el estudio y montaje de la escenografía tomé conciencia de mis responsabilidades frente a los problemas que debía resolver para el buen éxito de la empresa.

Para mejor comprensión, podemos dividir el problema en varios puntos.

A saber:

**Criterio de la Dirección.** — La penetración del espíritu de la obra fué dejado por la Directora a la libre interpretación del escenógrafo, lo cual permitió desde el origen una mayor fluidez para el proyecto. Se fijó así el planteo de partido, que hubo no obstante de sufrir algunas modificaciones de acuerdo con las necesidades del movimiento escénico. Para ello, el escenógrafo estimó como valiosas y aprovechables las observaciones, no solo de la directora sino también de actores experimentados. Esta manera de trabajar creó un claro clima de comprensión recíproca que benefició grandemente el buen resultado obtenido.