

EDMUNDO GUIBOURG, CRÍTICO

Sus largos años le permitieron a Edmundo Guibourg vivir de cerca el desenvolvimiento del teatro nacional. Se aficionó tempranamente a él, y tuvo oportunidad de apreciar el florecimiento producido en la primera década del siglo, coincidencia de autores e intérpretes recíprocamente identificados y de un público que se vio reflejado y se sintió comprendido desde el plano fascinante de la ficción escénica. Eran sus problemas y su lenguaje los que aquellos le ponían de relieve, promoviéndolos a un nivel distinto del cotidiano.

El joven Guibourg fue uno de esos espectadores entusiastas y privilegiados de un momento excepcional del teatro argentino, pero también del país argentino, a juzgar por el renombre de su empuje y su prosperidad. El año del Centenario, considerado como un hito en su proyección hacia un porvenir promisorio, fue también para Guibourg una fecha destacable, ya que a partir de entonces comenzó a abrirse paso en el periodismo y en el teatro.

Como se advierte, desde temprano Guibourg halló un

sitio donde se sintió a gusto para siempre. Era todavía un niño cuando, gracias a un tío aficionado al teatro, compañero del actor Guillermo Battaglia y amigo de los Petray —una familia de actores criollos— comenzó a frecuentar las salas teatrales de Buenos Aires como espectador y, casi paralelamente, los cafés donde acostumbraban reunirse figuras de la cultura: escritores, dramaturgos, actores, pintores. En esos dos ámbitos, a los que hay que añadir los centros culturales socialistas con los que simpatizaba, hizo Guibourg su aprendizaje. Ellos fueron su escuela. No fue hombre de estudios regulares ni de disciplinada cultura. No poseyó los vastos conocimientos ni la categoría literaria de colegas como José León Pagano o Alfredo de la Guardia. No fue un estudioso ni un esteta ni un intelectual de gabinete y bibliotecas. Fue, podría decirse, un espectador nato, con buena capacidad de asimilación y un sentido crítico y ético que lo convirtió en personaje escuchado y respetado en el periodismo, en la acción gremial y en congresos internacionales.

En algunas ocasiones Guibourg dejó su actitud emblemática de espectador para transponer los límites entre la platea y el escenario. Fue dramaturgo, guía o consejero de compañías teatrales, traductor y hasta director de cine, pero no persistió en la fragua del teatro y volvió a su butaca y a la mesa del café o del restaurante, donde se sentía a gusto y desde donde le complacía mirar la vida. Hay que subrayar que no era un espectador pasivo, puramente hedonista, sino un espectador activo, crítico, que tomaba partido instalado en su puesto independiente de observación.

El joven Guibourg se vinculó con autores, actores y otros personajes de la farándula. Se vinculó, naturalmente, con periodistas, y en el periodismo halló el cauce apro-

piado para su modalidad intelectual poco disciplinada y para su propensión a la bohemia, es decir, en su caso, a algunas trasnochadas entre amigos.

Pudo apreciar a grandes actores de fama internacional que actuaron en nuestro país, como los dos célebres Ermete, Zacconi y Novelli, a Eleonora Duse, Ferruccio Garavaglia y Ruggero Ruggeri, a Sarah Bernhardt, a María Guerrero y a los más destacados intérpretes del teatro argentino. Entre ellos, los Podestá, a quienes les dedicó una semblanza aparecida en 1969 en un volumen colectivo titulado *Quién fue en el teatro nacional*. "Quien esto escribe —dice Guibourg al concluir su trabajo— conoció de cerca a Jerónimo, Pepe, Antonio y Pablo. Este último por vía del vínculo afectivo de Joaquín de Vedia, su mentor ilustre, de Vicente Martínez Cuitiño y de Emilio Berisso. Al bueno de Antonio, de fácil confianza e índole juguetona, hasta octogenario. A don Jerónimo, refranero y paternal. A Don Pepe, emocionado y reconocido por la justicia que le tributaron las crónicas de remembranzas". Pero ninguno de los miembros de esta familia fundadora del teatro criollo le impresionó como Pablo Podestá, a quien considera, según su expresión, "el genio de la tribu".

Al contrario de la liberalidad de costumbres que suele atribuirse a los miembros de la farándula, a Pablo Podestá,

igual que a sus hermanos, se le conocía por sobrio y abstemio, al punto que los jailafes de la nocturnidad porteña que lo invitaron a juergas a correrse en lo de Hansen o el Pabellón de las Rosas, reían despectivamente de verle alternar con café con leche. Parco manifestábase en la conversación, entrecortada por monosílabos musitados [...] Le disgustaba hablar de lo que no sabía, y no le daba el cuero para mucho, pero la inteligencia relucía en sus

ojos aindiados de punzante expresividad cuando disfrutaba en el camarín de la plática sin respuesta junto a los autores amigos, tales Peña o Granada, Sánchez o Cuitiño. Ni siquiera frecuentaba, como sus compañeros de tablas, las mesas de café.

Acerca de la interpretación por Pablo Podestá del protagonista de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, anota:

Ese don Zoilo despierta el suspenso admirativo ante la composición en que la palabra neta y sardónica está subrayada, diríamos casi sustituida, por la elocuencia tremenda de los silencios. Pausas que reflejan los estados de ánimo, las dubitaciones, la desesperanza, las sombras. Ni gritos, ni bramidos, dentro de una lenta agonía de árbol en pie. Inolvidable página lacerante, en la que la técnica interpretativa pertenece al dibujo verista que recalca la humana resignación ante la mala suerte. Una creación.

Es conmovedora la relación del final del gran actor:

Pablo percibe que el asidero sobre los públicos se debilita. Se desalienta. Para zafarlo del declive, García Velloso le prepara en abril de 1916 terreno sensacional de recuperación, concitándolo, a la par que a Orfilia Rico y Parravicini, a formar el trípode estelar que vigorice pinceladas de la gran estampa extraída de Lucio Mansilla en los episodios de *Mamá Culepina*. Último gran resplandor. Todo lo que siguió fue laborioso tobogán. Enrique de Rosas y Luis Arata lo llevan a compartir el cartel del Excelsior. Sólo el desvarío por el que hubo de ser segregado de la vida activa, y la muerte, que tardó cuatro años en

liberarlo, vuelven a conmover con la mención de su nombre al país entero, consciente de haber poseído el portento de un artista en alto grado representativo.

Son estas líneas de Guibourg evocaciones del pasado que él atesoraba en su memoria. Es lástima que el crítico no haya reunido sus crónicas como lo habían hecho Juan Pablo Echagüe, José León Pagano, Carlos Max Viale, Octavio Ramírez, Nicolás Coronado, Octavio Palazzolo. En *Visión de la crítica dramática*, Alfredo de la Guardia lamenta que Guibourg no haya recogido en libro "su extensa tarea de crítico dramático, prestigiosa en un extenso lapso".

Recogió, en cambio, algunas páginas de la sección "Calle Corrientes", del diario *Crítica*, en un libro que apareció en 1978. Incluye algunos de los breves artículos que escribió desde 1932, en los que habla de la censura, la organización teatral porteña, de autores y actores de esa época y del pasado del teatro nacional, fustiga a autoridades arbitrarias, a empresarios mercantiles, a actores complacientes y ensalza a las empresas nobles, a los anhelos de superación. Eran éstas preocupaciones permanentes de Guibourg y ellas nos dan la pauta de su idea de la crítica dramática.

"Un buen crítico —dijo— es aquel que trata de comprender una obra, y lo transmite. Un crítico teatral necesita saber teatro, en primer lugar, no desde afuera sino desde adentro, en todos sus resortes, sus misterios, su magia. Un verdadero crítico debe conocer la literatura universal, el teatro universal". Y agrega: "Igual que un autor teatral, un periodista necesita calidad de observación y una evaluación de los hechos con la mayor imparcialidad posible. Necesita, además, de una condición esencial, y es la de

escribir lo que uno piensa, absolutamente independiente, y no lo que les interesa a los demás".

Dentro del teatro, en la fragua del espectáculo, Guibourg fue en 1918 "asesor literario" de la compañía de Camila Quiroga, actividad que consistía en leer y aceptar o rechazar las obras que se le presentaban. Son interesantes las observaciones de Guibourg sobre una actividad, borrosa en las primeras décadas del siglo y que posteriormente ha pasado a desempeñar un papel de importancia:

En las primeras décadas del siglo no había directores en nuestro teatro sino *practicones* con capacidad suficiente para inducir a los actores noveles en el ejercicio de su profesión. Ezequiel Soria, un autor catamarqueño de obras dramáticas y de zarzuelas, que vivió en París, les enseñó a los actores a hablar, sacándolos del lenguaje campesino y del chiripá; lo secundó Atilio Supparo, un folclorista y escritor uruguayo. Pero fue Joaquín de Vedia, maestro de periodistas, mi gran maestro en la crítica teatral y después mi amigo, quien les enseñó a los actores a comportarse en un escenario, caminar, moverse, usar las manos, y, sobre todo, a hablar.

Acerca de esta actividad, ha contado Guibourg que el dramaturgo Emilio Berisso le propuso organizar juntos la compañía de Camila Quiroga, que acababa de obtener enorme éxito con *Las alas rotas*, de Berisso, y con *La fuerza ciega*, de Vicente Martínez Cuitiño. Aceptó el cargo de asesor literario. Se inició como director en la compañía de Salvador Rosich, con quien permaneció seis años, pero era difícil entonces contener el divismo de los primeros intérpretes, los llamados capocómicos. Posteriormente, recuerda Guibourg, llegó el tiempo de los

grandes directores, entre los cuales descolló Antonio Cunill Cabanellas, que fue, dice, el gran educador. Los nuevos directores concebían el espectáculo integralmente y trataban de evitar el divismo. Para Guibourg, "un espectáculo es como una orquesta, todo debe armonizar y ser distinto, un violoncelo es diferente de un violín". En esta senda trató de dirigir a Tita Merello, Mecha Ortiz, Luis Sandrini, Luis Arata, Berta Singerman.

A Arata lo dirigió en *Todo sea para bien*, de Luigi Pirandello, autor al cual dedicó uno de sus trabajos más extensos y cuidados: el estudio preliminar del *Teatro completo* de Pirandello publicado por la Compañía General Fabril Editora, en 1964, en tres tomos. Preparado por Guibourg, incluye traducciones suyas de *Todo sea para bien*, *La señora Morli*, *Dos en una* y *No se sabe cómo*, además de versiones pedidas especialmente por Guibourg para esta edición argentina del teatro de Pirandello.

En el origen de la obra está la admiración que el crítico dispensó al dramaturgo, a quien conoció durante la primera visita de Pirandello a Buenos Aires, en 1927. Guibourg conocía su teatro a través de los célebres ensayos de Adriano Tilgher, autorizado difusor del autor en Italia y en el extranjero. En nuestra ciudad Pirandello no era muy conocido, pero la recepción fue de curiosidad, interés y entusiasmo, a tal punto que suscitó en nuestro medio, en ese mismo año, un libro de Octavio Ramírez, crítico del diario *La Nación*, y otro de Homero M. Guglielmini, titulado *El teatro del disconformismo*, reeditado más tarde, en 1967, muy aumentado. Otro libro destacable fue *Pirandello: su vida y su teatro*, de José María Monner Sans, publicado, en su primera versión, en 1936, luego de la segunda y trascendental visita del dramaturgo, quien, a la sazón, había sido distinguido ya con el Premio Nobel de

Literatura. Precisamente este galardón de prestigio internacional lo obtuvo el mismo año en que se produjo en Buenos Aires el estreno mundial de *Cuando se es alguien*, traducida por Guglielmini y dirigida por Cunill Cabanellas. "En el Odeón —cuenta Guibourg— todo el mundo daba una impresión delirante. El maestro salía agobiado de los ensayos, prodigándose, a modo de verdadera evasión, en conferencias y charlas. Disertó sobre Goldoni, con dulce reverencia, y le fue imposible eludir la molestia de explicar una vez más las proyecciones de su propio teatro, tema al fin de cuentas debatido en ese momento en todas partes del mundo".

En el prólogo del *Teatro completo* Guibourg recuerda sus encuentros con el maestro en Buenos Aires, Roma y París; destaca la gravitación de la raíz siciliana de Pirandello, traza la biografía deteniéndose en su complicada situación familiar y glosa y comenta opiniones de especialistas reunidos en Venecia, en 1961, en una mesa redonda internacional con motivo de cumplirse un cuarto de siglo de la muerte del dramaturgo. Se refiere a la "saña ridiculizadora" con que se recibió al primer Pirandello y señala como fundamental el libro de Federico Nardelli, que estudia la vida secreta del dramaturgo. Equipara el estreno de *Seis personajes en busca de autor* a la célebre batalla de *Hernani*, el drama de Victor Hugo que consagró al romanticismo, examina los elementos de filosofía y humorismo en su teatro y da, en suma, al lector, un panorama completo de lo que para Guibourg fue "una revelación total".

Este hombre cordial e irónico, crítico pero también autocrítico, vivió hasta el fin atento a las manifestaciones escénicas de Buenos Aires, interesado en las novedades, apegado a su familiar ámbito del espectáculo, en el que se

lo veía con respeto y simpatía. De cuántas promociones de actores, autores, directores y demás miembros de la farándula fue Guibourg testigo a lo largo de sus 92 años lúcidos y apenas declinantes. Escritor nada grafómano, acaso por discreción, acaso por pereza, entregó al diario *La Nación*, con parsimonia, algunos artículos en los que volvía sobre figuras de su rico pasado. Así evocó las "vivencias de Pirandello muerto" en 1967, sus "instantes junto a Maeterlinck", en 1968, y el mismo año de su muerte, en 1986, recordó a los Dumas padre e hijo, vinculados sin duda a sus primeras lecturas y a sus primeras experiencias de espectador, a las experiencias de quien se definió como "nada más que un testigo y, a veces, un peregrino deslumbrado".

Jorge Cruz