

# SITUACIÓN 1958

por  
ANGEL RAMA

## del Autor Teatral

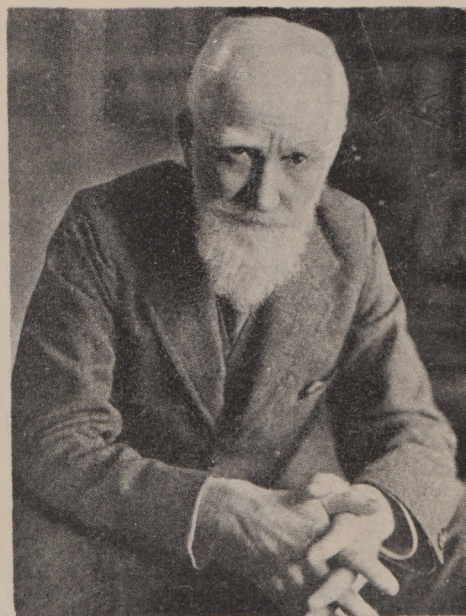
*Cuando se discute de dramaturgia nacional y se pretende elucidar la problemática del autor nacional así como la dirección a que apuntan o deben apuntar sus obras, se habla mucho de literatura, bastante de literatura escénica, y poco de teatro en lo que éste tiene de más específicos: el actor y su tarea. Pienso, por lo contrario, que toda consideración seria del tema, así como todo balance de nuestra situación actual para facilitar las soluciones, debe retrotraerse a estas fuentes primigenias. A esa que en rigor podemos llamar pieza maestra del tinglado. Por ella empezamos.*

**SITUACIÓN DEL ACTOR:** La afirmación exige ser fundamentada con un breve análisis de los elementos que componen lo teatral. El teatro es, de todos los géneros literarios —los que utilizan la palabra como elemento expresivo peculiar— el único que no se transmite directamente de creador a público merced al común imaginario, como es el caso de la novela, la poesía. Su transmisión es mediata y exige de un instrumento que, a semejanza de lo que ocurre en música, establezca el contacto, que además no es, como en los casos citados, contacto de lo individual con lo individual sino de lo individual con lo colectivo. Necesita de la existencia del actor.

De este modo el actor queda ubicado como vínculo vivo entre dos que no arbitrariamente podríamos llamar infinitos. Uno es la creación literaria. Ella es privativamente individual: expresa una visión original, unitaria y totalizadora del mundo, y por lo tanto postula la existencia de un individuo con poderes que sólo se limitan, cuando él lo quiere y en un acto de libertad interior, ante la exclusiva y excluyente consideración de su propia obra. Otro es el público que a pesar de integrarse con muchas conciencias actúa como una; no existe como conglomerado o simple suma de individuos, sino en función de comunidad. Es, o debe ser, un todo homogéneo: un organismo vivo en que las partes, —los espectadores— se integran dentro de una estructura superior con leyes propias y distintas.

No se le considere un elemento pasivo; al contrario, reconózcase que es la comunidad la que cumple el acto trascendente de dar vida. La escena en que se desarrolla una obra no tiene existencia si la comunidad no se la confiere. El actor que sube a las tablas cuenta con un presupuesto decisivo para su arte: la complicidad del público, dispuesto a enganarse junto con él y de acuerdo con él. Esa complicidad no le es ofrecida tanto al autor, como al actor en el ejercicio de la mimesis. Sin ella falla el punto de partida, y fracasa, se disuelve, el hecho escénico.

Pero aun esto no alcanza. Del mismo modo que toda obra, no importa de qué autor y de qué época, corre hacia una anagnósis interior que es el descubrimiento de la verdad que aporta por el juego de la acción a nuestro vivir, del mismo modo el fenómeno teatral en su conjunto —la sala llena de espectadores, y los actores en la escena representando, y los técnicos que colaboran entre bambalinas— tiende a otra anagnósis, más vasta ya que abarca a la primera. El fenómeno teatral existe plenamente cuando la comunidad se ha reconocido en el funcionamiento de la escena, o sea en el momento en que para ella se disuelve la noción de espectáculo —ese que singularizamos porque el público



G. BERNARD SHAW

da vida al actor— para asumir su realidad entera. Entendámonos: no estoy refiriéndome al proceso de participación e identificación con la peripecia del “personaje” —tal como viene señalándose desde Aristóteles, tal como ha pretendido rebatirlo en forma poco convincente Bertolt Brecht—, sino a aquél mediante el cual la comunidad asume al “actor”, ese hombre que carnaliza el “personaje” de una obra. Y del mismo modo, por encima de la participación en el drama, —en la acción creada por el autor— se aprehende la acción que trazan los actores.

**ACTOR Y PERSONAJE:** Una visión parcial y simplista de lo teatral, ha tendido a confundir esta doble enunciación: la del actor y la del personaje, postulándose la desaparición del primero dentro del disfraz del segundo. Y uno de los errores más corrientes del enjuiciamiento crítico entre nosotros, ha sido estimar que es más actor el que compone más, el que se piensa que desaparece más en el personaje. No hay tal.

Actor y personaje son dos entidades inestables que carecen de vida independiente y que sólo existen bajo el régimen de mutuo parasitismo. Pero ni aún en la más extremada escena a la italiana llegan nunca a confundirse. Decimos de un hombre que es actor cuando está representando un personaje, o sea cuando está asociado al imaginario perfil de otro hombre que ha trazado el autor; si se sale de él tampoco nos encontramos con un actor, sino simplemente, con un hombre: es Lawrence Olivier o Jean Louis Barrault. Al mismo tiempo el personaje carece de existencia real: nunca existió en el mundo ni existirá jamás un hombre real que sea Hamlet príncipe de Dinamarca (según William Shakespeare); lo que existe es Lawrence Olivier o Barrault *haciendo* de Hamlet.

En este proceso no hay, ni puede haber, lo que en términos teológicos diríamos una transustanciación: la entrada a la escena de Hamlet viene acompañada de un excipiente irreductible, que en nuestro ejemplo es Olivier o Barrault. Esto lo sabe y lo siente la comunidad del público que por una doble y simultánea apropiación, los recoge funcionando en ese equilibrio tan sutil, que es, en propiedad, el arte escénico. Es decir que capta y hace suyo el *quehacer* por el cual existe a la vez un actor y un personaje. Pero esa dinámica se recoge en cuanto se capta la disociación amiga y enemiga de hombre y personaje.

Si atendemos al esquema anterior, podremos sintetizarlo en esta forma: el autor inventa al personaje como a un imaginario, —son sólo palabras— que el público acepta y vivifica bajo las especies de una alusión de lo real, por la participación carnal del actor en su ejercicio dinámico. Hay aquí un salto cualitativo, el que va de la palabra al gesto, cuya importancia es decisiva, no sólo para el funcionamiento verosímil del hecho escénico, sino también para la propia creación de las palabras. Tanto vale decir para la creación literaria. Por eso debemos rodear el tema por otro atajo.

**PALABRA Y GESTO:** Si nos limitáramos a esta tríada lineal y graduada, autor-actor-público, estaríamos en una planificación mecanicista de la realidad que la falsea. Porque el autor es, principalmente, el público. Participa de él en una situación privilegiada, ya que representa la conciencia especular de la comunidad teatral. Es él quien se desdobra y artificializa para ser su integrante, y ser, a la vez, su refracción; así interpreta y comprende a esa comunidad-en-funcionamiento y la dota de una expresión ideal que la revela. Lo que significa que está antes y después del actor, lo rodea y lo justifica; así se establece el vínculo sutil por el cual moverá con invisibles hilos —tensos lazos que corren por dentro de las palabras imbricadas en la acción— la gesticulación del actor-marioneta.

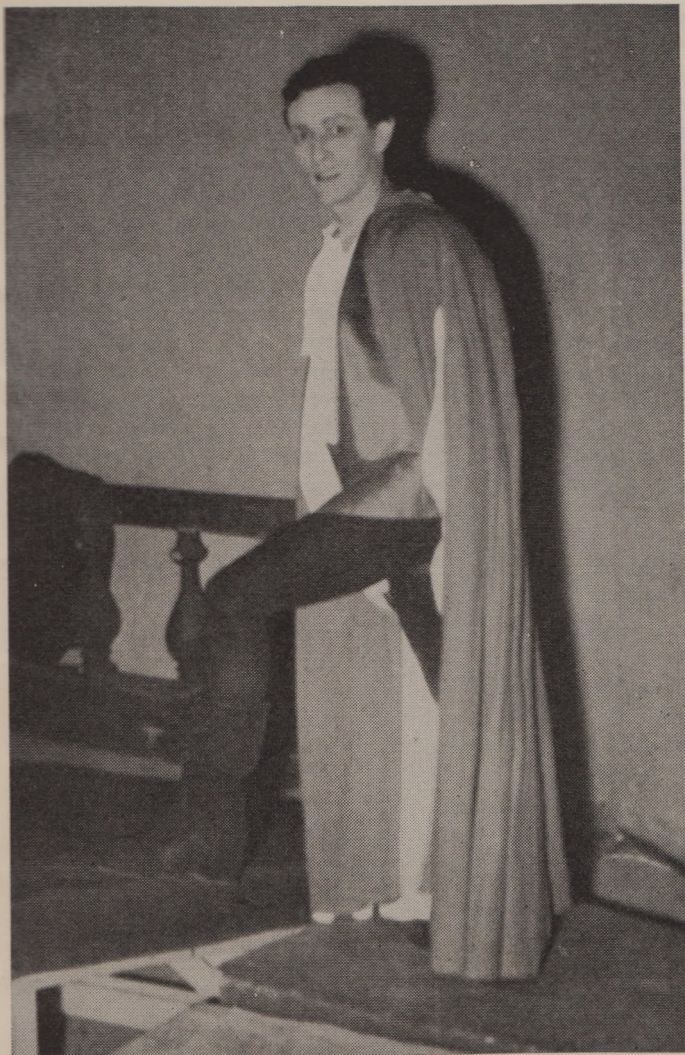
Su medio expresivo es la palabra, porque ella es, en el mundo en que vivimos, el único modo en que se trasunta el humanísimo afán de lo intemporal, en que se consolida lo sentido bajo una forma, en que se labora la posibilidad de una permanencia creadora. Pertenece a un universo que reverencia el nominalismo por ancestrales causas: es la palabra de Dios la que crea, según la vieja historia del Génesis; es el Logos el que instaura la realidad. El “ersatz” más exitoso de la eternidad, como ya lo decía el viejo Homero, es la palabra en su estructuración poética, y para nuestro Machado el arte no es sino el esfuerzo de intemporalizar lo temporal a través del verbo.

Esto es aplicable al teatro, en cuanto una obra teatral es una obra de arte, o, en definitiva, de poesía. Pero la ambigüedad de lo teatral radica en que aquí la palabra se somete a lo corporal, y a ese lenguaje privativo de lo corporal hecho de huesos y músculos y sangre, pero hecho sobre todo de una fisiología, que encadena, vincula y pone en armonioso funcionamiento todos estos elementos. No hay duda de que ellos tienen una verdad más honda y también menos lúcida y desde luego menos eterna que la de las palabras. Es un lenguaje efímero, condenado de antemano; su honda verdad se muere, provisoriamente, cada vez que se cierra un gesto, se muere definitivamente con nosotros. Su única sobrevivencia es la de la especie y quizás sea de ella que extrae su seguro tino. Un lenguaje de verdad y fragilidad, y enfrente un lenguaje mucho más falacioso quizás, pero más universal y de más larga vida: las palabras. Son estas las que crea el autor, pero su autenticidad no se consigue si no se corresponde en la escena con la autenticidad de aquel lenguaje corporal.

Proust, contemplando a la Berma y a sus actores en la *Fedra* de Racine, comprobaba agudamente: “*El gesto de esos artistas decía a sus brazos, a sus pechos, “sed majestuosos”; pero los miembros rebeldes dejaban deslizarse entre el hombro y el codo, un bíceps que nada sabía de su papel*”. Refiere la frecuente y penosa disociación, cuando el actor acondiciona un gesto a la incitación significativa del texto que declama, sin corporizarlo íntegramente de modo que queda como alusión casi ridícula.

A través de esta frase podría creerse, sin embargo, como creen muchos, que basta ajustar los gestos a las palabras, como quien hace encajar las dos partes simétricas de un juego. No es así. Las palabras obedecen a un sistema, a una gramática que las explica y las vincula y sostiene, a un estilo que las jerarquiza y las mueve armoniosamente. Los gestos también: tienen ellos su peculiar sistema. Por lo tanto no son palabras sueltas que se ajustan a gestos sueltos, sino dos sistemas los que deben encajar mutuamente: un sistema verbal y un sistema corporal. A ese fenómeno podríamos llamar, provisoriamente, arte escénico, ampliando ahora la definición que de él diéramos con referencia exclusiva al actor.

EL AUTOR ANTE EL ARTE ESCÉNICO: ¿Invento del actor? No; invento del autor. Dice Granville-Barker: *"No sería exagerado afirmar que Shakespeare creó un nuevo arte interpretativo. Lo hizo incidental, pero necesariamente. Ese arte era el instrumento de su drama, parte del medio en que debía traba-*



JEAN LOUIS BARRAULT



LOUIS JOUVET

*jar. Los métodos interpretativos han cambiado desde entonces, y en la actualidad deben ajustarse a otro tipo de teatro y de drama". Shakespeare es un innovador genial y puede parecer natural que él solo creara un arte interpretativo al servicio de su dramaturgia, pero lo habitual es que el autor trabaje junto con otros, sobre la previa existencia de un arte interpretativo que corresponde a su tiempo —humano e histórico— y lo vaya ajustando de acuerdo con su capacidad artística. Son los casos, renacentistas, de Molière y de Lope; los dieciochescos de Goldoni y Marivaux; el moderno de Ibsen que sigue pesando sobre nosotros; el más reciente de Brecht cuyas teorías han sorprendido y hasta indignado a quienes no comprenden que se trata de una actividad, secundaria pero permanente, de todo gran creador dramático.*

Dijimos que el autor es la conciencia especular de la comunidad teatral, y ahora agregamos que lo es tanto para el descubrimiento de un sistema ver-

bal como de un sistema corporal. De esa realidad comunitaria, —estrictamente, de esa comunión—, debe desprender la expresión artística que la interprete al mismo tiempo que la idealiza. Entiéndase que esto ocurre al margen de lo privativamente personal de la creación literaria. Los temas, las ideas, los personajes, la resolución artística de las obras variarán enormemente de un creador a otro aunque ambos pertenezcan al mismo país y a la misma época, pero todos ellos estarán unidos, para cuando la historia los contemple con su perspectiva, por el funcionamiento flexible de estos dos órdenes acordados, que se enlazan en el arte interpretativo. Esto es lo concreto, y el teatro, más que otras artes, surge de allí.

Por eso, si ahora buscamos la demostración de la teoría en lo que nos enseña la historia, encontraremos este hecho significativo: no hay auténtica creación de obras teatrales si no existe una cultura teatral, un funcionamiento regular de los teatros. Por eso también no encontramos las más plenas creaciones en los orígenes de un período teatral, sino recién cuando éste ha alcanzado su madurez, cuando ya se ha visto desempeñarse con amplitud el sistema corporal que lo sostiene.

Echemos un vistazo a la historia del teatro, tanto en el ancho mundo como en el pequeño de nuestro país. La aparición de los grandes creadores renacentistas citados se produce cuando ya se ha vigorizado e independizado un teatro. El fracaso de Cervantes no responde al fracaso de su sistema verbal que ha hecho la gloria de su gran novela y que puede verse ilustrado en el "*Pedro de Urdemalas*"; la invención rítmica, evidentemente apoyada en un arte interpretativo, de Lope de Vega, nos puede sugerir qué faltaba a Cervantes para ser un cabal autor teatral. El caso de Molière con catorce años de aprendizaje, libremente cumplido en las provincias, y la absorción de las corrientes interpretativas extranjeras, española e italiana (como ha visto Attinger) unidas a la tradición nacional de representación de la farsa, es muy conocido y ejemplar. En el XVIII lo revela el enfrentamiento de un Metastasio y un Goldoni que son contemporáneos y corresponden a dos extremos: mientras el primero queda empantanado en un verbalismo muerto, el segundo, a pesar de sus disputas con Gozzi, se nutre del sistema corporal que había desarrollado la comedia del arte.

Si venimos a nuestro país encontraremos un cuadro similar: hasta pasado el 900 no tenemos creadores dramáticos porque hasta esa fecha no se ha desarrollado el sistema corporal que crea a un actor nuevo, el primero de nuestra historia, quien será el instrumento indispensable para las nuevas obras. Sánchez llega para absorber y estructurar el arte escénico ya evolucionado. Su sistema verbal será distinto, en algunos casos hasta opuesto al que imperaba en el drama criollo, pero de éste recibe el sistema corporal creado en un lapso de quince años y lo aprovecha y transforma con sagacidad. Se ha

observado ya que la aportación principal de nuestro drama criollo fue la creación del actor. No se ha reconocido lo suficiente que no era solamente un actor, en cuanto hombre diestro y experimentado en la escena, sino la revelación progresiva de un estilo interpretativo en que la comunidad teatral se reconocía gustosamente; con más motivo si se piensa que en largos años lo fue creando bajo la carpa del circo que recorría hasta los poblados más miserables. Sánchez lo recibe, le introduce profundas correcciones —como lo testimonian algunos de sus diálogos con los Podestá—, y al hacerlo funcionar equilibradamente con su sistema verbal original, instaura en los hechos un nuevo arte escénico.

Otra prueba: para 1916, cuando se agote el ciclo creador de nuestro primer teatro —coincide con la muerte de Ernesto Herrera, aunque entonces los contemporáneos estimaban que el teatro nacional estaba muerto y había sido enterrado junto con Sánchez—, cuando decline el interés por el espectáculo teatral, desaparece progresivamente la creación dramática original. Los creadores que sobreviven —son varios pero basta con citar el nombre de José Pedro Bellán— actúan en un clima cada vez más enrarecido y padecen del resecamiento de esta realidad viva y sanguínea que es el actor en la escena, la comunidad teatral en funcionamiento permanente. La última obra de Bellán, "*Interferencias*", nunca representada, nos muestra al auténtico creador de "*El centinela muerto*", debatiéndose con las letras muertas de la literatura, desconectado claramente de la escena.

De ahí que la creación de la Comedia Nacional en 1947 no significara solamente instaurar de nuevo la costumbre del espectáculo teatral para un público que lo había ido perdiendo, sino que también era el punto de partida para una reelaboración del arte escénico, previo e indispensable, a la creación dramática nueva. Necesario para que este público se revivificara y segregara de sí al creador que había de representarlo al representarlo en la escena, y que había de arquitecturar bajo precisas formas el nuevo arte interpretativo.

No es extraño que las obras nacionales con que iniciara sus actividades no fueran aceptadas por la comunidad teatral incipiente, porque eran productos de un sistema verbal, y éste, por bueno que fuera, estaba ajeno a la realidad misma de lo específicamente teatral. Eran palabras no carnalizadas. Ello demuestra, actuando como prueba por el absurdo, que no es el actor el natural inventor del arte interpretativo, sino que éste procede, o de una generación de dramaturgos como es lo habitual en la historia, o de un genio innovador.

LUGAR DE LA OBRA DRAMÁTICA: Es muy frecuente, sobre todo entre los que participan de la vida de la escena —directores, actores, técnicos diversos—, entender que el teatro se agota en el fenómeno de la representación. Desde un cierto punto de vista, el que atiende a la expresión artística plena de sus partícipes, ello es verdad: en el hecho de vivir con

intenso brillo todas las noches sobre un escenario, cumplen sus destinos. Pero ocurre que esos destinos están vinculados a otro superior que es el que establece el definitivo finalismo del teatro. El espectáculo teatral tiende implícitamente a una justificación última: la creación de la obra dramática original. (Del mismo modo se podría afirmar, sin por ello compartir la teoría del esteticismo, que es toda la vida natural la que aspira a la expresión a través de la poesía). Por otra parte ya dijimos que pertenecemos a un mundo que ha encontrado en la palabra poética un modo de la intemporalización, y no hay por qué abundar en lo verdadero y profundo de este afán que no debe confundirse con el de simple sobrevivencia sino con el que quizás sea más valedero, con el de expresión. Por muchos sentidos la expresión es la existencia, y ésta nuestro desvelo.

El valor del teatro como esparcimiento, como ejercicio corporal, como invención de arte escénico, con sus actores y escenógrafos y técnicos, todo esto es ancilar de un esfuerzo superior que rescata al teatro de lo perecedero y de lo informe en que por definición está situado, y busca darle a ese organismo viviente una forma que es por lo mismo expresión y eternidad. Y eso es la obra literaria.

Si un determinado período histórico de las sociedades modernas no genera una producción dramática original, podemos tildarlo, sin vacilar, de estéril y vano; podemos prescindir de él porque se agotó en la mera distracción. Y aun tenemos derecho a suponer que ella no fue ni rica ni singular; que no

hubo una comunidad que funcionara en el sentido más auténtico de la palabra, porque si hubiera existido habría instaurado, fatalmente, la poderosa energía de la que emerge el creador dramático. Se podría explicar esta esterilidad por el fracaso individual de sus escritores, pero es difícil aceptarlo porque de antemano los hemos encarado no como seres de excepción en que todo nace de su privativa invención, sino como emanación del conjunto mismo. Por eso es más legítima la otra explicación: si el creador no surge es la comunidad la que ha fallado y en ese período no ha existido el fenómeno esencial del teatro que lo es también de la civilización. Por eso podríamos agregar que hablamos de una sociedad que no supo descubrirse como tal.

**A LA BÚSQUEDA DEL AUTOR:** La escena trata de salvarse descubriendo al salvador-autor. Desde que en 1947 se reinicia el proceso de nuestra actividad teatral, después de tantos años de silencio y de esporádicos esfuerzos no continuados, a ello se va consciente o inconscientemente. Así se explican muchas cosas: el primer año de teatro nacional de la Comedia y su tradición de iniciar las temporadas con obras nacionales, antiguas o modernas; los repetidos concursos oficiales y privados en los que se insiste a pesar de que hayan sido muchas veces evidentes fracasos; la disposición de varios conjuntos independientes que todos los años presentan obras nacionales; el generoso gasto de energías y de dinero para llevar a la escena obras y autores nuevos; el ambicioso plan de teatro nacional de este año que permitirá mostrar una quincena de piezas desconocidas.

**"EL DIARIO DE ANA FRANK"**

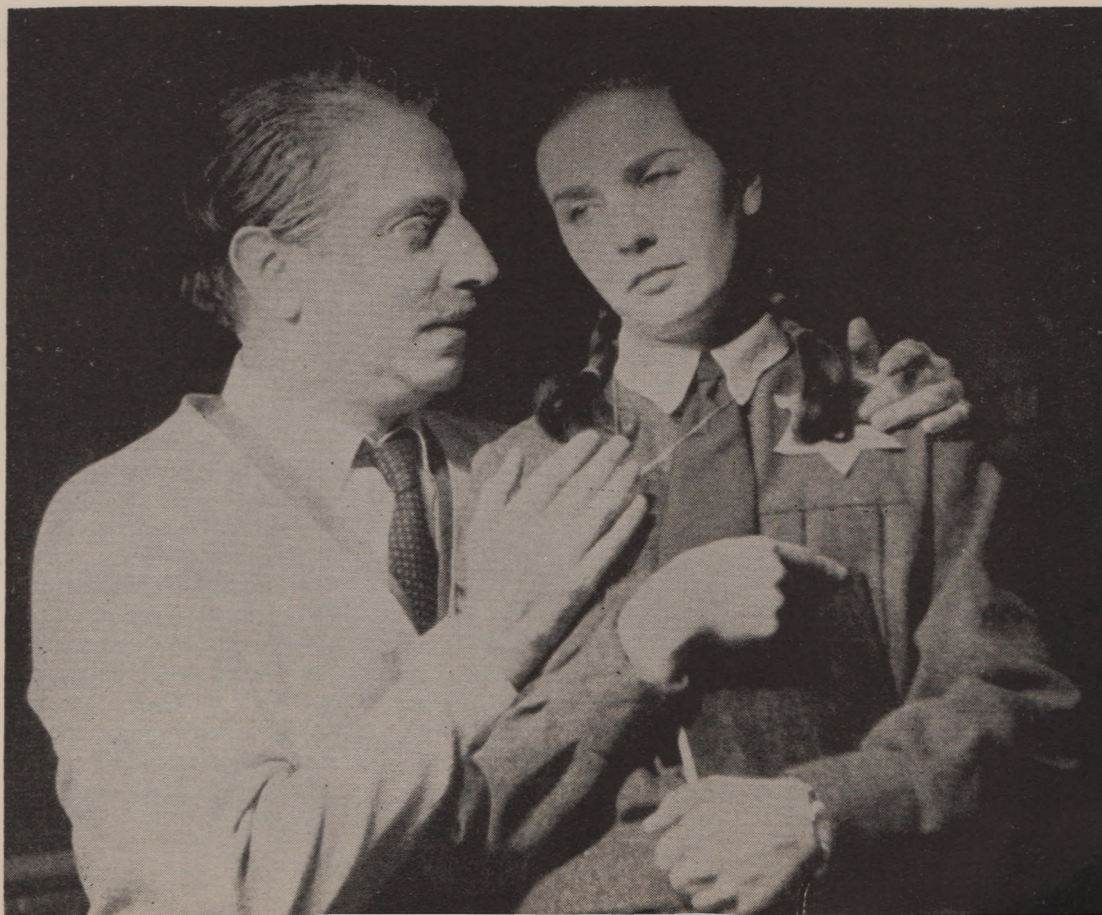
Actores:

*Cristina Lagorio*

y

*Alberto Candéau*

(COMEDIA  
NACIONAL)



El o los autores dramáticos le darán al teatro su forma, su ilusoria eternidad, pero sobre todo certificarán la existencia en funcionamiento de una comunidad viva y permitirán el hallazgo del arte escénico de nuestro tiempo.

Podrá parecer, al lector, excesivo providencialismo, o demasiadas cosas puestas sobre pocas espaldas que aún no sabemos a quiénes corresponden con exactitud. Y sin embargo no: la virtualidad de la obra creadora es aún más que todo eso. Además en el caso del teatro no va en mengua de un esfuerzo colectivo por lo mismo que es a la comunidad a la que recurrimos para explicar la creación, cosa que probablemente no haríamos hablando de otro género literario.

Estas reflexiones pueden no ser inútiles como introducción al estudio de la situación teatral de hoy 1958, en función de la literatura dramática nueva en sus diversos géneros. Porque si es sobre el autor que hacemos descansar el cumplimiento cabal del fenómeno escénico, no sólo en cuanto a creación de una obra sino en cuanto invención de un arte escénico conductor de ella, conviene que nos preguntemos de qué materiales dispone hoy para su tarea. ¿Qué encuentra al enfrentarse con el teatro?

Si además es hoy que nos interrogamos de esta forma es porque concedemos alto valor a la circunstancia que nos mueve. Si hoy una revista especializada en temas teatrales aparece en el país es porque se experimenta la necesidad de un análisis teórico de los problemas de este arte. Ya la reunión de los teatros independientes en 1957 señalaba el comienzo de este esfuerzo de introspección para clarificar lo que se ha aprendido, reflexionar sobre los caminos que se abren hacia adelante. Si ello ha ocurrido es porque existe ya, poderosamente vivo a pesar de su fragilidad, un movimiento teatral auténtico. Y, última parte del silogismo, dado que es hoy que existe todo esto, es hoy también que se reclama con más imperiosa premura la aparición del autor teatral.

Se lo necesita para consolidar y vincular los cabos sueltos de esta invención que palpamos y sentimos joven y pujante; se lo necesita para orientación porque estamos en el momento de plena actividad del instrumento necesario a su expresión: el actor, la escena, el director. Recuérdese lo que dijimos de que estos elementos son necesariamente previos a la creación más plena de la literatura dramática.

Y bien: ¿qué es lo que encuentran los creadores uruguayos que desde hace años están produciendo obras, heroicamente, o aquellos que empiezan a escribirlas? Convendría, ahora, rodear el tema por la esquina de la historia.

UNA RENOVACIÓN TEATRAL (1947-1958): En 1947 aparece la Comedia Nacional, adelantándose un poco al movimiento renovador del teatro que se señala en diversos países latinoamericanos (Brasil, Chile, Perú), ya que no se trata de un fenómeno exclusivo del Uruguay sino que corresponde a un

proceso de renacimiento cuyas causas convendrá estudiar en otro momento.

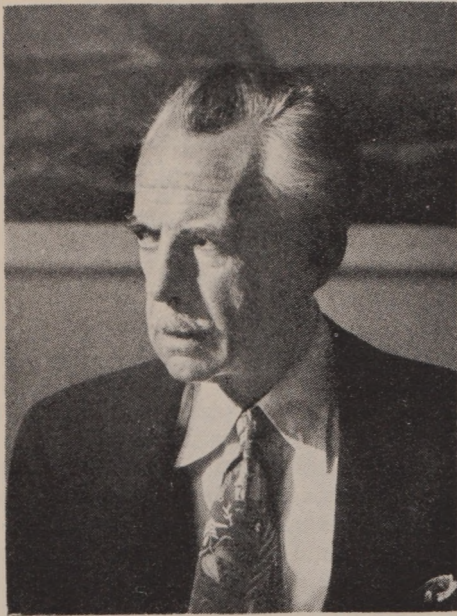
Una de ellas es un mal y un bien simultáneamente e influye sobre nosotros: uno de los efectos de la guerra mundial (1939-1945) es la desaparición de las compañías italianas, francesas (excepto la de Jovet) y también españolas aunque en menor grado, que acostumbraban a visitarnos. Ese es el mal, y el bien podría entenderse en la aparición de algunos actores, o directores que se refugian en América del Sur. Son los menos ya que la mayoría de los que pudieron salir de Europa se radican en los Estados Unidos, pero aun en número reducido su presencia en estas latitudes fue importante: la del elenco de Jovet, y la de Ziembinski en el Brasil; en los países de habla española (Perú, Chile, Argentina y Uruguay) el elenco de Margarita Xirgu.

Pero en el caso de nuestro país, de Montevideo para ser más precisos, debemos agregar un hecho específico al parecer muy apartado de los asuntos teatrales y que sin embargo considero que ha tenido decisiva influencia en el proceso de creación de un teatro estable y nacional. Para los años que evocamos se agudiza la escisión política a lo largo del Río de la Plata que ha de llevarnos al aislamiento con respecto a la Argentina. Suceso de índole político-económica que repercutirá sobre numerosos aspectos de la vida cultural rioplatense que se ha singularizado históricamente por un desarrollo paralelo en ambos márgenes del río. El teatro se vio afectado más intensamente que otros géneros artísticos.

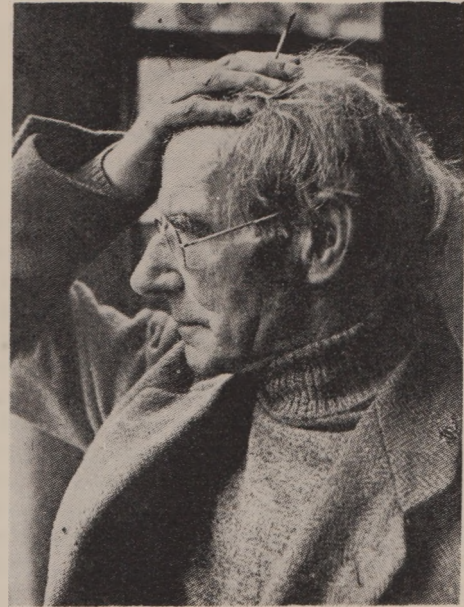
Nuestra escena, que había vivido sumisamente de los productos bonaerenses —las largas temporadas de las compañías de comedia, drama y revista que hacían la inmensa mayoría de nuestra vida teatral a través de sus empresarios natos, los Messutti— se encuentra repentinamente vacía. El teatro comercial argentino, donde continuaban ya en decadencia notoria las que fueron exitosas formas escénicas de la década del veinte, desaparece en forma definitiva.

El país no tiene con qué sustituirlos. Carece de organismos teatrales estables, y en verdad nunca los tuvo en toda su historia, pues incluso en la primera época gloriosa del teatro nacional —la de las dos primeras décadas del siglo— se abasteció con los elencos argentinos o con las compañías que en rigor podían titularse rioplatenses atendiendo a su constitución, pero cuya zona de actuación privilegiada era Buenos Aires, y por obvias razones de mayor público. Más aún: cuando por el 40 se había logrado imponer en Buenos Aires el sistema de largas temporadas con una sola obra —lo que permitía un montaje más cuidadoso y rico— Montevideo seguía disponiendo de tan escaso público que no permitía duplicar el ejemplo a las mismas compañías argentinas que venían aquí con el anuncio de las cien o más representaciones consecutivas para pescar a un escaso y reacto público.

Es en este momento que empieza a declinar todavía más ese público fiel al teatro y en los primeros años de la Comedia Nacional lo vemos atravesar



EUGENIO O'NEILL



SEAN O'CASEY

sando su período crítico. Las dos salas proverbiales del teatro rioplatense, el *Artigas* y el *18 de Julio* ven cómo se ralea su clientela y entran en una decadencia que se acentúa vertiginosamente. Todavía la van paliando porque echan mano del expediente de la comedia reídera muy vulgar o se consagran a los géneros "españoles" de la zarzuela que sigue conservando entre nosotros un predicamento que ya se ha agotado en muchos otros países, España inclusive. Pero estos recursos muy pronto se revelan insuficientes y ambas salas, una tras otra, cierran sus puertas para transformarse en cines.

Es necesario reemplazar ese teatro que va desapareciendo, es necesario crear un teatro propio, estable. Los medios con que se cuenta para ello son escasísimos, porque faltan equipos de actores avezados y sobre todo un plantel competente de técnicos (directores, escenógrafos, diseñadores, lumino-técnicos). Nuestro primer elenco de la Comedia Nacional se integra con los actores que se habían formado artísticamente en las compañías pioneras (Carlos Brussa) o en los elencos argentinos; faltos de su expresión natural —el escenario— muchos de ellos se habían visto constreñidos a la radio, cuando ésta aparece como una incipiente fuerza económica. Sus nombres son bien conocidos: Alberto Candéau, Héctor Cuore, Carmen Casnell, Enrique Guarnero, Maruja Santullo, etc. Junto a ellos un pequeño grupo de figuras que habían dado sus primeros pasos en conjuntos de aficionados. No hay directores hasta la aparición de los extranjeros: Margarita Xirgu, luego Orestes Caviglia, por un corto lapso Armando Discépolo. No hay técnicos.

Es explicable: el Uruguay carecía de teatro estable y el único modo de hacerlo era juntar lo que sabían todos y con eso poner a andar la máquina.

Es explicable también la pobreza de todo comienzo. Es asombroso en cambio lo muchísimo que se avanzó, testimoniando así la calidad humana y artística de quienes pusieron su empeño en esta tarea y a quienes la cultura del país debe estar agradecida con más fervor del que esta simple palabra puede demostrar. Por que no se trató de un simple trabajo, sino que en él hubo entusiasmo y noble afán, y además se hizo sin la ayuda de los extranjeros que en otros países latinoamericanos fueron indispensables para el resurgimiento de este instrumento perdido: el teatro.

¿De qué se partía? De una realidad conocida por el ejercicio y el contacto directo: ese citado teatro profesional argentino que viene siendo acosado por el crecimiento seguro del cinematógrafo sin que esta competencia lo mejore; también se parte de una norma ideal, un debe ser del teatro, representado por aquellas compañías europeas que visitan el país, en especial las italianas y españolas. Son María Melato, Renzo Ricci, Rugero Ruggieri, Paola Borboni y Ruggiero Luppi, como antes habían sido Tatiana Pavlova, Vera Vergani, Marta Abba. Son Antonia Herrero, la Guerrero, López Heredia, Lola Membri- ves, Margarita Xirgu. A pesar del agua corrida en lo que va del siglo bajo los puentes teatrales, esos nombres revelan que seguíamos en el reino de las primeras figuras; actores y actrices de reconocida artesanía escénica y a cuya imantación personal se debía el éxito. A pesar de Bragaglia, y Pirandello, a pesar de la preocupación de algunas compañías italianas por la armonización del conjunto, todavía no se ha reconocido ese predominio que en este siglo distinguirá a la figura del director. Si en cambio nosotros nos adscribiremos al director, ello se deberá, no sólo a que tal cosa nos marca la nueva hora del

teatro en el siglo XX, sino también a que sólo él puede sustituir la ausencia de grandes actores junto a los cuales los nuevos aprendan.

**DESCUBRIMIENTO DE UN ARTE ESCÉNICO:** De ahí se parte, y ¿adónde se llega? Nos enteramos con sorpresa diez años después. Durante ese período se cumple un curioso proceso de transformación del que no tomamos acabada cuenta mientras se desarrolla —como no vemos crecer a nuestros hijos— y en el que reparamos cuando en 1957 reaparecen en nuestros escenarios las compañías profesionales argentinas. Ocurre que el público no se reconoce en ellas. Eran las mismas de antes, incluso mejores, pero algo falla que impide la comunicación entre el escenario y la platea en la forma plena y confiada que es necesaria para que se produzca el hecho escénico. Ocurre que el público montevideano ha acostumbrado su percepción a otra cosa. Yo diría que en ese lapso se ha creado, lentamente, algo que aunque parezca pretencioso, podemos designar a cuenta de posterior consideración detallada, como un “arte escénico montevideano”.

Entendámonos: no hay diferencias radicales entre ambas riberas del río ni, quizás, las puede haber en última instancia; pero para cualquier espectador experimentado hay matices fácilmente reconocibles que lo hacen todo en materia de gusto espontáneo. En esos diez años de trabajo tesonero, en que tan pocos fueron los extranjeros experimentados que colaboraron, en que por lo tanto hubo que descubrir mil veces la pólvora, se fueron creando modos expresivos originales, que correspondían a una sensibilidad si no original, al menos distinta y veraz. Se instauró ese sistema corporal de que hablamos y que estimamos imprescindible para el funcionamiento de lo teatral, el cual, por primario que fuera, tenía a su favor una obligada autenticidad: fue creado por actores nuestros para un público nuestro; fue creado en estrecha colaboración, ayudándose unos a otros porque era cuestión de sobrevivencia. Si pudo progresar e imponerse fue porque respondía a un sistema más amplio: la vida peculiar y auténtica de una región del planeta, con sus hombres.

No nos jactemos, apresuradamente, de ser los únicos capaces de haber intentado el descubrimiento de un modo interpretativo nuestro. Junto con nosotros, en las mismas fechas, se produce un movimiento paralelo en Buenos Aires. En reacción contra el teatro profesional argentino, se forjó en los reductos independientes una expresión artística peculiar; se adoptó, tanto vale decir se inventó, un sistema privativo. Para ellos resultó más difícil la empresa y de ella no puede decirse como de lo que ocurre aquí que haya triunfado, porque la primera fila teatral sigue ocupada con un teatro activo, el de las grandes compañías profesionales. Aquí en Montevideo la plaza había quedado abandonada y por eso la Comedia y los conjuntos independientes o semiprofesionales pudieron ocuparla de inmediato; allí en Buenos Aires no han logrado todavía imprimir una nueva

tónica a la vida teatral, con el agravante de que, como luchaban con un teatro solvente, debieron extremar la innovación y agudizar el descubrimiento sutil de un arte interpretativo bien distinto.

La dimensión artística cabal de ese proceso bonaerense la demuestran ciertos conjuntos como son el “Nuevo Teatro” y “Fray Mocho”. En ellos, para bien o para mal, guste o no, es dónde está apuntada una transformación radical del arte escénico en la otra orilla. Lo significativo, sin embargo, es que cuando nuestro público se enfrenta a este movimiento paralelo al nuestro que ha cumplido el teatro hermano de la Argentina, tampoco se reconoce en él como no se reconoció en su rival exitoso. Es fácil distinguir más bueno o más malo dentro de un estilo; es difícil obtener una apreciación de esa índole entre estilos diferentes. En la actitud de nuestro público vuelve a pesar la formación peculiar que ha tenido acostumbrándose a un arte escénico trabajado originariamente en contacto con nuestro mundo, con lo que esto significa siempre de obnubilación y hasta de incapacidad para distinguir el valor artístico funcionando dentro de otras coordenadas.

Creo que estos desacuerdos nos permiten delimitar el perfil de una invención bastante privativa de los montevideanos, exclusiva y excluyente como lo son todas las invenciones de esta índole. La frase despectiva de un director de estos nuevos conjuntos argentinos, tratando de explicar las diferencias entre los dos países y los dos nuevos teatros, me parece ilustrativa en el mayor grado: “Ustedes todavía están en el medio tono”. Más allá del ocasional resquemor y de la episódica polémica, vale la frase como una toma de posición perspicaz: hay diferencias que pueden ser de matiz —basta un medio tono— pero que al público le resultan categóricas y que sostienen dos modos distintos del arte escénico.

Aceptemos como hipótesis de trabajo la existencia, aquí, hoy, de un arte escénico original, sin entrar a calificarlo, sin defenderlo ni ofenderlo, limitándonos a su examen. ¿De dónde sale? Cuando queríamos destacar lo que hubo de esfuerzo colectivo en su invención, cuando queríamos subrayar su autenticidad (ya que recogía el sentir de un público que de este modo se veía satisfecho), lo presentamos como una especie de planta autóctona, remitiéndonos a un posterior y detallado examen. Eso es lo que conviene hacer ahora. Busquemos sus fuentes más recónditas, partiendo del principio de que nada nace de nace, de que en alguna parte viven o vivieron sus padres. Nuestro arte escénico tiene evidentes padres.

**ORÍGENES DEL ARTE ESCÉNICO:** Cuando en 1947 inicia sus funciones en el Teatro Solís la Comedia, se ha hecho realidad una vieja aspiración, que tiene ya muchos años y que ha pasado por dos instancias concretas por lo menos: la AETU (1933) y la temporada teatral en el Estudio Auditorio del SODRE con el conjunto estable de Margarita Xirgu

(1943). No es el momento de contar pormenorizadamente este interesante período formativo, pero debe recordarse que junto a esas realizaciones mayores hubo numerosas organizaciones que duraron algunos años y que colaboraron en la creación de la nueva conciencia teatral: el Centro de Educación Artística (García Esteban, Parpagnoli, Abirad, Halty) por 1940; Ars Pulchra (Vignoly Barreto) por 1942; desde 1937 el Teatro del Pueblo (M. Domínguez Santamarina); la primera escuela de arte dramático en el SODRE en 1942 - 3.

Sobre todos ellos ejerce su influencia normativa el teatro español e italiano, y luego el francés en particular por obra de las dos deslumbrantes temporadas de la compañía de Louis Jouvet. El Uruguay, respondiendo a una de las constantes históricas de su cultura, se aparta del continente americano para volver a lo europeo: busca allí enseñanza y, como le es consustancial, rescate de su condición americana. Pero de Europa no había para nosotros mucho en qué elegir: hasta el día de hoy vivimos en una total desvinculación con la tradición teatral nórdica y centroeuropea (Tairof pasó por Montevideo sorprendiendo pero sin echar raíces). Ni la escuela inglesa de arte interpretativo, ni el laboratorio experimental alemán del veinte han influido sobre nuestra formación, a no ser en las formas atemperadas que tomaba en otros países como Francia. El Uruguay se veía reducido al mundo latino europeo que es aquél que siente más cercano por temperamento, raza y educación. De él recibe la influencia de tres corrientes escénicas: española, francesa e italiana.

La influencia española, tan fuerte en el veinte y el treinta, declina progresivamente desde la guerra española (1936) hasta quedar reducida a su actual postración. Es decir que no resulta actuante en el período en que estamos formando nuestro arte escénico, y de este modo deja un campo abierto a las escuelas italiana y francesa. En ellas dos encontraremos la inspiración de nuestro teatro en el período de los orígenes y en el de su desarrollo posterior.

Todo movimiento artístico actúa como respuesta a una norma ideal que se traza a sí mismo y con la que intenta identificarse. Claro está que en esa operación lo positivo es conseguir identificarse consigo mismo y no con la ilusión que lo guía. La norma ideal en el caso de nuestro teatro, la dio la escena francesa y la italiana. Con las dos tuvimos un trato cordial, inspirador, que según las épocas fue más intenso con el teatro italiano o con el francés. Lo significativo fue que tomamos de ambos teatros la misma cosa: lo que en Europa, y sobre todo en Francia, se llama la "escena a la italiana". Nos vino directamente por la enseñanza del teatro italiano y nos vino indirectamente a través de la adopción y transformación que de ese principio estético han hecho los franceses. Los italianos dieron la tónica del mejor teatro durante un largo período de este siglo y comenzaron a desaparecer cuando el fascismo

alcanzó su mayor virulencia y durante el período de la segunda guerra mundial, hasta que hace pocos años se restauró la tradición. Su ausencia coincidió con el crecimiento de la influencia francesa por obra de las mejores compañías (Jouvet, la Comédie Française, Barrault, etc.) pero en ellas se encontraba el mismo sistema artístico en una reestructuración más equilibrada, estilizada por un temperamento nacional distinto y otras influencias que integran la invención escénica de Francia.

¿Por qué se adoptó la escena a la italiana? Las explicaciones corresponden más bien a un estudio sociológico: o reconocemos el italianismo superficial que desde fines del siglo pasado es elemento constitutivo de nuestra nacionalidad, equiparándose a la más reconocida y pregonada contribución de lo español; o adoptamos el criterio de la mediterraneidad que explica profundamente nuestra naturaleza hereditaria mejor que cualquier otro criterio, y dentro del ámbito mediterráneo reconocemos el peso que siempre ha tenido Italia como sismógrafo que marca su variación constante. También podemos recurrir a otra explicación, sólo subsidiaria en este caso, en que recurrimos a los planteamientos marxistas: porque este joven teatro de que hoy nos enorgullecemos, es, en todos sus aspectos, un teatro burgués. Burgués por quienes lo hacen y burgués por el público al que está destinado, a imagen de ese teatro extranjero que influyó sobre nosotros.

LA ESCENA A LA ITALIANA: Así concluimos la recorrida histórica que anunciamos, con el fin de poder abordar con mayor acopio informativo, ese arte escénico que definimos precariamente como original, nacido en la soledad de nuestra experimentación montevideana. Le hemos encontrado los padres olvidados, y ahora podemos encararlo como una adopción en sus lineamientos más generales y con



ESCENA DE "LOCOS DE VERANO"  
(COMEDIA NACIONAL)

evidentes transformaciones, de la escena a la italiana.

La fórmula se presta a interminables definiciones. En verdad, hay veces en que leyendo a los teóricos del teatro, se nos presenta como un cajón en que es posible meter todo, bueno y malo, creación original y desecho. No podemos avanzar sin intentar también nosotros una caracterización, que no tendrá otro alcance que el de diseñar sus rasgos en nuestro país. Pretender una explicación histórica y estética de este fenómeno nos llevaría muy lejos de nuestros propósitos limitados.

Su punto de partida es el realismo; más exactamente lo que en Italia se llamó el verismo. La escena es un ambiente dado sobre el cual se alza el telón para que descubramos nosotros espectadores un lugar real que pertenece al mundo conocido; desde allí se nos ofrecen cosas y seres con los cuales teníamos de antemano una especie de conocimiento previo. Los actores parten del principio de la máxima artificiosidad de una interpretación para de este modo conseguir la más aguzada impresión de naturalidad y realismo: el movimiento, la dicción, la entonación, se supeditan al esfuerzo de la ilusión escénica en la que pueda ser atrapado cómodamente el espectador, a quien sólo se le exige un abandono y se le prefiere como un elemento pasivo, desde luego sensible pero que no esfuerza sus condiciones intelectuales. El actor no existe solo, ni por sí mismo crea el espacio escénico —típico caso de la invención alemana—, sino que queda sujeto a la trama de artificioso realismo ambiental; de ahí la importancia que el decorado, los trajes, la utilería, las luces, cobran en esta escena, donde juegan un papel considerable para aglutinar el suceder dentro de un clima envolvente. El actor se expresa en el medio tono, aun en los teatros grandes, para permitir el matizado más sutil, el juego de inflexiones más cercanas del habla habitual. El tiempo escénico reconoce una vivacidad y un dinamismo interior que tiende a la concisión verbal.

No hay por qué abundar respecto a la calidad de esta forma teatral, ya que es ampliamente conocida y gustada del mismo modo. No obstante quizá convenga decir que no es el teatro por antonomasia, sino de una de sus formas posible, más cercana a unas sensibilidades que a otras. Es un estilo de plena expresión artística, que vale por lo tanto lo que otros estilos de similar plenitud; no es mejor ni peor que ellos, es distinto, y lo que importa es alcanzar la obra de arte dentro del estilo que es consustancial a quienes lo ejercen.

Su origen y evolución pueden rastrearse con facilidad a partir del realismo décimonónico y como expresión de una de las constantes de la cultura italiana. Su transformación moderna en la península es conocida en sus múltiples variantes, desde la de Strehler hasta la de Visconti. En ella estamos también aquí y los matices diferenciales los establece la mano del director a quien hemos delegado la invención provisoria de nuestro arte escénico: Alberto

Candeau más hacia el actor; Atahualpa del Cioppo más adusto; Antonio Larreta más esteticista e intelectual. Es distinto el caso de José Estruch; en él es perceptible la búsqueda de otra expresión y no es casual que se trate de un extranjero de formación hispano-inglesa, con pocos años de establecido en el país.

En ese estilo está nuestro teatro, tan cómodo como el pez dentro del agua, a quien no se le ocurre que se pueda cambiar de elemento. La consideración sutil de un hecho ocurrido el año pasado en nuestra vida teatral me parece que permite aportar una nueva demostración. De todo el teatro francés —que siempre juega en utilización equilibrada de las distintas corrientes teatrales europeas, a que quizás lo obligue la situación de equilibrio europeo de su capital París— el único que manifiestamente ha intentado romper con las premisas artísticas de la escena a la italiana y con bastante timidez buscar otro modo de expresión, otro arte escénico, es el Teatro Nacional Popular que dirige Jean Vilar. En él es perceptible un ansia de renovación auténtica, dicho esto al margen del valor artístico intrínseco que tengan sus espectáculos. Rouleau o Barrault pueden presentar espectáculos más logrados, pero para un observador atento de la realidad teatral es visible que ellos no tienen nada nuevo que decir, que repiten con sabiduría lo que conocemos. Vilar en cambio es algo nuevo y tiende también a algo nuevo: ha creado un arte teatral que recibe más de Fuchs que de su maestro francés más cercano Jacques Copeau; un arte despojado que concede nueva primacía al actor dentro de un realismo muy estilizado. Fundamental en Vilar se nota el esfuerzo de romper con las convenciones cada vez más agobiantes de un teatro burgués para ir a la formulación de un arte teatral popular, donde el público distinto establece modos distintos de la interpretación.

Y bien. Vilar es rechazado en Montevideo por el público y por la crítica. Dejemos de lado las objeciones artísticas que merezca su repertorio, sus espectáculos o sus actores, porque la verdad está en que el rechazo va dirigido al conjunto mismo de la invención escénica: al diagramado de una puesta en escena frontal, al esquematismo simétrico y racionalista de la puesta en escena, a la simplificación de los elementos de decorado y utilería, a una retención en el juego emocional del actor (con excepción de María Casares que fue justamente la que concitó el mayor aplauso, tan legítimo por otra parte). Este rechazo no se notó, al menos con igual aspereza, ante compañías tan anquilosadas como la Comédie Française de la que nada nuevo puede esperarse. Pienso que la explicación radica en que nos hemos habituado a un arte escénico que es ya nuestra segunda piel, que nos es fácil medir dentro de él pero que nos sentimos inclinados a negar todo otro sistema.

LIMITACIONES: Correspondería intentar, por último, su enjuiciamiento, pero ya hemos dejado di-



ESCENA DE "SANTOS VEGA" (COMEDIA NACIONAL)

cha la dificultad de tal empresa porque todos, incluso el que escribe, vive cómodamente dentro de este elemento. Si tuviera que sintetizar un pensamiento sobre sus condiciones, quizás podría llegar a afirmar: es una forma artística de evidente calidad, que corresponde al proceso de apropiación y de ejercitación de un instrumental desconocido; en nuestro país, además, está sustentada sobre un fenómeno socio-económico ya que el teatro se crea para un público burgués. Todo el florecimiento teatral de los últimos diez años ha conseguido rescatar para el teatro un público permanente de unas veinte mil personas, pero aquí, como en tantas partes del mundo, sigue siendo un fenómeno artificial ya que absolutamente ninguno de los equipos actuantes en forma permanente, financian con el rendimiento de la taquilla su trabajo. Esos veinte mil espectadores corresponden a una clase social, que va de nuestra escuálida aristocracia hasta nuestros funcionarios. No se entienda como censura sino como comprobación: ya quisiéramos el mismo público para otras actividades culturales que apenas juntan unos pocos cientos de curiosos. No hay duda, en cambio, que de todas las formas culturales es el teatro, junto con la música, la más viva y amplia que conoce el país. Pero la clasificación de su público es igualmente útil para comprender el sistema de expresión artística a que recurre la escena.

El lector que haya llegado hasta aquí se preguntará por qué esta disquisición cuando se había comenzado por explicar la situación del autor. Pienso que no ha sido en vano. Porque es este teatro, este arte escénico entendido como instrumento expresivo, el que tiene frente a sí el escritor dramático; con su aportación original debe transformarlo, o puede

sentirse sujeto a él. Si con este recorrido se hubiera mostrado y se hubiera convencido de que no se trata de un instrumento consolidado, sino que es extraordinariamente lábil, que es el producto de un momento, de una sociedad determinada, que corresponde a una auténtica realidad, sí, pero también a un estado de su desenvolvimiento, creo que entonces se le habría ofrecido al creador una instancia de libertad que entiendo imprescindible.

Porque este teatro es transformable y debe ser transformado. El estancamiento en lo ya creado resulta siempre fatal y muy perjudicial exigir a un creador que se someta sumisamente a los postulados impuestos por otros. Hemos definido este arte escénico como el que corresponde al proceso de apropiación de un instrumental y estamos hablando en el momento en que lo vemos ya consolidado, en que podrá tener su período de plenitud creadora y original pero también de vigorosa reelaboración interior. Al escritor dramático puede exigírsele una actividad creadora porque es lo específico de su situación; actividad por lo tanto modificadora de lo dado, inventora; hay que reclamarle que facilite la instauración de un arte escénico más original.

También conviene que el autor vea en su totalidad sociológica el hecho teatral, ya que sabemos desde ahora que el próximo tramo del camino comporta la ampliación del público para que no coincida con una clase social sino con la sociedad íntegra, para que entonces podamos hablar con fidelidad en los términos, de "un teatro nacional". Eso sólo lo consiguió plenamente entre nosotros, Florencio Sánchez, pero tampoco se le puede repetir; hay que rivalizar con su empresa.

bla de tipicidad, o sea de personajes y circunstancias que según un consenso mayoritario son nuestras, en forma, podríamos decir, casi privativa. Aparte de lo que en ello pueda haber de orgullosa desmesura localista, es cierto que con lo típico se alude a la corteza que recubre o expresa lo humano, consolidada en ciertas máscaras que preferentemente buscan en literatura los carriles de un género determinado: el costumbrismo. Pero, además, lo característico de un creador es arrancar las máscaras esclerosadas que recubren una realidad establecida socialmente, para mostrar cuál es su nuevo, hondo, secreto funcionamiento veraz. Así es posible la constante renovación del teatro y ello explica que los autores sean los adelantados de una nueva expresión social.

Es desolador repasar las críticas dirigidas a Florencio Sánchez con motivo del estreno de su principal drama "*Barranca abajo*". Lo que hay de admirable en esa nueva visión del hecho trágico, lo que hay de revolucionario acerca del funcionamiento cruel de la vida a través de la peripecia del protagonista, pasa desapercibido a mucha crítica que está fijada sobre un punto: los gauchos no se suicidan y si los gauchos no se suicidan, don Zoilo no puede hacerlo, ya que debe ser el gaucho típico. Hasta Podestá, con esa jactancia de ciertos directores que creen saber más y mejor de cómo es el teatro que los autores, exige correcciones —esas correcciones que no ha faltado quien considerara hoy que debían ser derecho del director— a las que se resiste Sánchez. Este necesita para cumplir el sentido interior de su pieza que ese hombre se suicide, que pueda pronunciar la frase en el instante decisivo: "*Las cosas de Dios. ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro!*"

No hay duda de que la exigencia de tipicidad puede salvar a muchos autores de las torpezas de la inexperiencia: asumen la visión que los más tienen de la realidad, y así consiguen que, al verla en el escenario, ellos se sientan satisfechos y seguros. Pero no hay aquí auténtica creación. Del mismo modo podrían asumir moldes literarios, que es lo que en verdad hacen porque el criterio de tipicidad tiende a ello; no propone una invención o interpretación que la sociedad haya hecho de nuestra realidad, sino la colectivización de la invención de un autor o de una escuela literaria que ha comenzado a descender jerárquicamente las capas de esa sociedad. Lo que la mayoría entiende hoy por lo típico de nuestra vida montevideana, o uruguaya en general, es una versión de lo que inventó Sánchez, corregida y disminuida a lo largo de años. Si en cambio quiere tenerse una idea de la actitud original de Sánchez en el tema gauchesco, por ejemplo, cotejese la colección de "*El Fogón*" con "*Barranca abajo*" o "*La gringa*".

El reproche que se ha dirigido a los temas griegos en nuestros escenarios, es el mismo que podría dirigirse a los cultores de la excluyente tipicidad:

que ambos se descansan sobre moldes literarios ya establecidos, con la única diferencia apreciable que en el primer caso el molde es más prestigioso y ha sido acuñado por escritores más talentosos, y en el segundo, pereza mediante, puede seguir considerándose que alude a lo real. Más aún: en los creadores más conscientes que trabajan sobre estos elementos típicos, es ya perceptible su utilización en un doble plano, de tal modo que se emplea lo típico y se lo burla y ridiculiza al mismo tiempo, para de este modo poder salir a otra realidad más auténtica (recuérdese en "*Los artistas*" de Langsner el diálogo sobre la "madrecita" y el respeto sacrosanto que todos dicen tenerle).

Más complicado, más confuso, es el criterio que exige sobre los escenarios hombres y problemas nuestros, aunque no sean típicos. Quizás no habría por qué considerar el punto si no fuera porque se presenta como una exigencia absoluta y excluyente, que fácilmente deriva a una simplificación superficial del teatro. Nada se opone —como es evidente— a que el Juan Pérez que conocemos desde niño suba a la escena con su medio y sus preocupaciones. Pero todo podría oponerse a hacer de ello el único horizonte de la invención teatral, tal como se tiende explícita o implícitamente en nuestro medio.

Antes de adelantar toda consideración circunstanciada, puede anotarse que en este caso, como en otros similares de nuestra cultura —en música los que abogan por el folklorismo; en poesía por el nativismo, etc.— actúa lo que en otra parte he llamado "mentalidad de colono". Aunque liberados del sojuzgamiento político en que nacimos, aunque tendiendo a liberarnos del sojuzgamiento económico en que aún vivimos, sigue presente el sentido del colono intelectual, el que no se atreve a competir con las metrópolis culturales más prestigiosas, y que se constriñe por voluntad propia a un estrecho campo, el del contorno humano y geográfico en que vive, y abandona "el resto" como derecho propio a los escritores de esos centros intelectuales.

Los más amplios y hondos problemas del hombre, esos que estructuran las almas y disponen de nuestras naturalezas y destinos, no parecen privativos del hombre que vive en estas tierras: la nueva situación de la relación de los sexos, el sentido de la responsabilidad y de la libertad, el drama de la fe ante la agonía de los dioses, pueden ser tratados por G. B. Shaw, J. P. Sartre, E. O'Neill, respectivamente, y es lícito en ellos. En cambio a los uruguayos corresponde hablar de los albergues de menores, de la corrupción política circunstancial, de la vida de las señoritas burguesas en trance de perder su virginidad. Para los demás el mundo está abierto con todas sus posibilidades, los temas más hondos, los personajes de todas las épocas; para nosotros está clausurado. El por qué es categórico e inteligible: porque sí, porque el escritor uruguayo debe hablar de nuestros hombres y problemas. ¡Pero ellos integran la humanidad con el mismo derecho que europeos o norteamericanos!



ESCENA DE "LAS DE BARRANCO" (COMEDIA NACIONAL)

No hay duda de que es objetable la simple repetición entre nosotros de lo que ya ha sido acuñado literariamente en otros lugares, y lo acabamos de censurar, ampliando el criterio, al ver que muchas veces los defensores de la tipicidad hacen lo mismo que los cultores de temas exóticos: repiten modelos literarios y no parten de experiencias vivas. No hay duda, y también lo señalamos, que el teatro, como todo arte veraz, parte de lo concreto, de nuestro vivir en esta tierra y en determinada circunstancia, pero ello no nos mutila para asuntos que podemos padecer tan legítimamente como los que viven en Chicago o en Varsovia, y en segundo término sólo los defensores de un realismo fotográfico se pueden atrever a exigirle perentoriamente al escritor que vista a sus personajes con los trajes de calle del año 1958 en Montevideo. (Los ingleses afirman que no hay nada más inglés que el teatro shakesperiano, el ochenta por ciento de cuyos personajes visten a la griega, a la romana, a la italiana, o a la danesa, porque Shakespeare era muy consciente de este elemento esencial del teatro que se pretende seguir ahogando bajo el más resobado realismo, y que se llama "la fantasía".)

Ocurre que el Uruguay entró al teatro bajo la admonición del realismo, y que tuvo entonces su mejor exponente dramático en la persona de Sánchez: fijarse ahora miméticamente sobre él es traicionar el teatro y traicionar al propio Sánchez. Lo que proponen nuestros censores al teatro de 1958 es seguir haciendo realismo primisecular como si la tierra hubiera dejado de girar en la fecha fatídica de 1900, con el agregado de una corriente que ha surgido de ese mismo realismo y que entre nosotros sigue en predicamento a pesar de su bancarrota europea: el teatro social, que de social sólo tiene el nombre por-

que pretende ser la ilustración de una teoría económica, contra cuya injusticia todos luchamos.

La "uruguayidad" de una concepción teatral no será cosa de vestuario, ni de escenografía, ni de caracterización, sino de espíritu, porque es el sentido espiritual quien da contextura a las letras de una determinada región. Y aquí, como en tantas otras actividades, no es cosa de agarrar el rábano por las hojas, y de invertir los procesos porque no se hará sino enturbiar el desarrollo auténtico de la creación literaria. Lo que presenciamos, justamente en los momentos en que aspiramos a una joven y vigorosa creación teatral, es una parálisis de su nueva savia merced a una serie de principios envejecidos que fuerzan al creador a reducirse a la consideración de problemas del momento, a repetir las interpretaciones conocidas, a manosear los personajes acuñados por el periodismo.

Para enjuiciar los errores de esta teoría, hemos aceptado, por un momento nada más, una de sus más graves equivocaciones de planteo: la que ve en el teatro la exposición de "problemas". El autor, se dice, debe hablar de tales o cuales asuntos concretos, y hay ya repertorios de temas que podrían indizarse alfabéticamente, y que salen en su casi totalidad de los editoriales de diarios. Creo que así se falsea la actitud de un creador y se le señala un camino equivocado.

Un escritor entra a la literatura por una poderosa vocación para explicitar su entendimiento de la vida, de los hombres, de las cosas, para extravertir artísticamente una cosmovisión, y es ella la que da unidad, sentido, hondura, verdad, a su creación. El elegirá en el mundo que conoce los sutiles apoyos que testimonien su comprensión de la realidad. Los te-

mas surgirán de esa raíz intensa, y por eso no estará dispuesto a elegir lo que otros dispongan por él, porque será meterse en una casa que no ha sido él quien ha edificado y decorado. Los personajes y temas que invente —porque hay aquí invención; sino no hay literatura— serán vivientes por la carga emocional, personal, que en ellos habrá puesto, y así lo reconocerá el público. Si para realizar su sentimiento de la vida no le alcanzan los seres que le rodean, no vacilará en ir a la historia romana (caso de *"Calígula"* en Camus) o a la renacentista (caso de *"Malatesta"* en Montherland); si el ambiente en que vive no es suficientemente explícito para su demostración ideológica irá a colocar su obra en China si es necesario (caso de Bertold Brecht para *"El alma pura de Se Chuan"*); o recurrirá a grandes temas históricos muy conocidos (el de *Juana de Arco* en Bernard Shaw, o en el citado Brecht, o en Jean Anouilh). Habrá partido de lo concreto, pero no de lo concreto de los otros, sino de la experiencia íntima, individual e intransferible que un creador tiene del mundo a través del lugar en que está, de la sociedad a qué pertenece y el país y la ciudad, y la lengua, y la literatura, y más que nada a través de su naturaleza y de su sensibilidad y de sus demonios privativos. Si existe esto hay creador auténtico, y lo demás es menos: hable de las patotas montevideanas o de los sarracenos en España. Creer en cambio que cuando se habla de las patotas se es un autor nacional es un juego de palabras pueril en que ni siquiera habría que detenerse si personas serias y sensatas no lo hubieran dicho con otros términos.

Se ha argumentado que presentando hombres y pequeños temas nuestros, los privativos, la equivocación de los inexperientes es mejor. Quizás, aunque ya hemos dicho que también es posible entonces descansar sobre lo ya creado. El ejemplo del lenguaje escénico entre nosotros es demostrativo. Es este el gran problema de un autor teatral, ya que el diálogo es su sistema expresivo. Si se observa con cuidado las obras que presentan personajes de la calle, se podrá reparar que en la mayoría de los casos está funcionando una convención literaria del habla popular —acuñada en buena parte por los libretistas radiales— que se repite con idéntica facilidad de un autor a otro. (A mí me hace el mismo efecto que el lenguaje gauchesco del Estanislao del Campo, quien escribió el *"Fausto"* estableciendo una gramática rigurosa que somete a reglas la invención arbitraria y libérrima del habla gaucha; cotéjeselo con el idioma del *"Martín Fierro"*). Estamos en presencia de un molde idiomático que se aplica con bastante desenfado y que "cuela" porque el público está acostumbrado a que se lo sirvan como lengua realista de la calle. Pero cuando el mismo escritor debe hacer hablar a personajes cultos, su fracaso es estruendoso: demuestra que no había aprendido el habla popular en la realidad sino en la literatura, y que, como para el habla culta no existe tradición teatral literariamente acuñada entre nosotros, no tuvo cómo inspirarse.

Pero además dijimos al pasar que el teatro reconoce entre sus elementos constitutivos uno arrinconado hoy como una impúdica cenicienta: la fantasía. Sobrevive relegada en la comedia, como un chispazo irreverente, pero no son muchas sus posibilidades entre nosotros por cuanto el Uruguay ha sido siempre país de obras serias y hasta adustas, en que el espíritu burlón no ha tenido hasta ahora y a pesar de su valor, mucha suerte. Tiene otro campo inédito: el del teatro en verso, que ha sido cultivado sin fortuna muy esporádicamente; o el del teatro lírico folklórico como el que Lorca imitó de Synge; o el del teatro de la comedia folklórica que trazó sagazmente Pirandello en sus cortas.

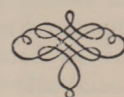
ACLARACIONES: Las páginas precedentes sólo intentaron desbrozar algunos aspectos del tema propuesto, casi a modo de una introducción. De ellas ahora parece oportuno recordar lo que tiene que ver con la invención de un sistema corporal de arte interpretativo que vemos apuntar con peculiaridad nuestra; y lo que tiene que ver con la invención de un sistema espiritual en que se tracen los caminos rectores de un teatro, no en base a temas prefijados, ni a determinadas escuelas literarias (el realismo excluyente), sino por la libre expresión del creador artista.

Lo singular de los países americanos es su constante disponibilidad, y la falta de estilos largos que revelen su idiosincracia; en ellos todo nuevo creador es el que revivifica las letras y les impone una dirección también nueva. Pero a falta de tradiciones estables es siempre preferible correr ese albur, accediendo a sus invenciones y sin poner piedras en su camino.

Estamos viviendo el segundo período creativo de nuestro teatro en el que han emergido nuevos nombres (Carlos Denis Molina, Héctor Plaza Noblía, Jacobo Langsner, son hasta ahora los más tesoneros escritores, pero son muchos más los que ya han estrenado una o dos obras y trabajan en nuevas) sin que sea perceptible todavía la formulación de un estilo coherente que corresponda a esta época. Pero sí es evidente que se le busca, y que a través de sus creaciones vamos al encuentro de un entendimiento cabal de ese público que ha sido reconquistado para el teatro.

Se ha cumplido un decenio de nuestro despertar teatral. Sería interesante volver a hablar dentro de otro decenio, para hacer el balance.

Abril/1958.



## El ciclo de conferencias del año 1957

---

Cuando la actual Comisión de Teatros Municipales inició sus actividades en febrero de 1957, sus integrantes se propusieron iniciar actividades hasta el momento no realizadas.

Se tuvo en cuenta la tradición no sólo artística sino que también cultural del Teatro Solís, y en alguna oportunidad se recordó públicamente lo que para la evolución intelectual del país había sido el "foyer", dado que en él expusieron sus ideas y hablaron al público de Montevideo hombres de pensamiento, ilustres conferenciantes y estadistas.

El "foyer" del Teatro Solís fué nuevamente, en 1957, un lugar donde pudo congregarse un público siempre adicto a toda manifestación superior, para escuchar a los siguientes conferenciantes en temas de verdadero interés.

- 27/ 8/57 Foyer Solís — Juan C. Sabat Pebet  
"Historia Teatral de Montevideo"
- 10/ 9/57 Foyer Solís — León Miras  
"Mundo y Espíritu en el Teatro de O'Neill"
- 18/ 9/57 Foyer Solís — Guido Castillo  
"La evolución del lenguaje en el teatro moderno"
- 19/10/57 Foyer Solís — Dr. Carlos Martínez Moreno  
"El Teatro de Graham Greene"
- 8/10/57 Foyer Solís — Emir Rodríguez Monegal  
"Volpone"
- 15/10/57 Foyer Solís — Angel Rama  
"Tendencias Teatrales del Siglo XX"
- 21/11/57 Foyer Solís — Alfredo de la Guardia  
"El teatro y sus Proyecciones Internacionales"

En el correr del presente año no se ofrecieron conferencias dado que se están exponiendo, en distintas etapas, los objetos de mayor interés existentes en el Museo del Teatro, que, a breve plazo, será permanente.

Corresponde mencionar igualmente la conferencia pronunciada, dentro del ciclo mencionado, por el señor Antonio Cunill Cabanellas el 30 de abril de 1957 en la Sala Verdi, sobre el tema "Orígenes y elementos constitutivos del actor".