

ESPECTACULOS

CINE
TEATRO
MUSICA

Sobre el estilo teatral uruguayo

EN EL SUPLEMENTO ESPECTACULOS (diciembre 27) se publicó una nota de Antonio Larreta sobre este tema, y se hizo alusión a conceptos expresados en un anterior artículo de Angel Rama. El texto siguiente ha sido enviado por el Sr. Rama para su publicación.

Bajo el título "¿Existe un estilo teatral uruguayo?", Antonio Larreta ha recontado acuerdos y desacuerdos con el artículo "Situación 1958 del autor teatral" que he publicado en la Revista de la Comisión Municipal de Teatros (Año I. N° 1, julio-setiembre de 1958). La importancia del asunto y la sagacidad de las observaciones formuladas por Larreta me mueven, más que a contestar, a aportar nuevas aclaraciones que sitúen con más precisión las ideas enunciadas.

Cuando en los primeros meses del año pasado escribí ese artículo, recién se iniciaba la aplicación del ambicioso plan de teatro nacional que había de singularizar la temporada del 58, y, desde luego, no podía prever que en él tendría reservada una pequeña cuota de desventura personal. El tema era una de las preocupaciones centrales de nuestro medio teatral, y a lo largo del 58 habría de seguir debatiéndose. El artículo se regía por un solo afán: abrir una instancia de libertad a la actividad creadora, en oposición a las cartillas dogmáticas de la crítica: y si aportaba un enfoque distinto, él consistía en encarar los textos teatrales no desde el habitual ángulo literario, sino a través del funcionamiento concreto de la escena. Partía de la comprobación de que el teatro es un arte con mediadores, como la música, quienes ejercen una influencia paradigmática preponderante sobre la creación literaria. De ahí que a los efectos de la explicación más amplia del punto, intentara caracterizar estéticamente nuestro teatro como un ejemplo de la "escena a la italiana".

Este fragmento del trabajo es el que ha tomado Antonio Larreta para su exégesis del estilo escénico uruguayo, y sus observaciones me resultan muy importantes por sí mismas y por quien las formula. Aceptando en principio la caracterización, Larreta parece considerar que la "escena a la italiana" más que a una "tendencia de la sensibilidad" responde a algo "más circunstancial, más contingente de lo que en un primer momento podemos sospechar", y que en definitiva deriva de las exigencias del repertorio.

Dice así: "El público prefiere y reclama realismo —si es contemporáneo mejor, si fuera uruguayo muchísimo mejor— y los teatros, con las exigencias económicas de su actual organización le han dado realismo... El repertorio ha salido poco de los márgenes del naturalismo finisecular y el realismo norteamericano. Y ese teatro determina una expresión, un estilo escénico, de modo que donde hay que buscar la tendencia es en la elección de la obra y no en la adopción de un estilo de representación que con un pequeñísimo margen de variación está exigido por la obra misma".

Mi discrepancia subsiste de acuerdo a esta gradación: creo que el estilo es previo, que responde a una demanda real del público, y que el repertorio es su consecuencia. Aún en un siglo tan historicista como el nuestro —que trata de darle a cada obra su aire de época en trajes, escenarios y hasta en ritmos, contrariamente a lo que se hizo hasta el siglo pasado— el estilo escénico es una dominante general que tiñe todas las manifestaciones artísticas, porque es la expresión de la propia comunidad en una sociedad, en un tiempo y en un espacio dados. No dudo de que Kean debía representar con similar desborde romántico tanto a Victor Hugo como a William Shakespeare, y que la Duse pondría la misma exquisita afectación para D'Annunzio que para Goldoni. Y nosotros vimos a Margarita Xirgu pasar de Hamlet a Yerma sin alterar su estilo interpretativo. Por eso creo que el estilo pre-existe a las obras literarias, las que utiliza y unifica merced a sus rasgos dominantes, incluso desfigurándolas cuando no encajan cómodamente en él —el Otelo de Kean,

ritmo que busca una estática convención de belleza—, y creo que es él quien ha exigido ese estilo interpretativo que se corresponde con su realidad.

Y si los independientes tardaron años en asumir ese estilo, ello se explica por la inicial insuficiencia de medios a que apunta Larreta y sobre todo porque en sus primeros tiempos actuaron para mínimas élites culturales y hace recién un lustro que han conseguido un público real cuya demanda deben satisfacer, cosa que venía haciendo la Comedia casi desde sus orígenes.

Me pareció de interés subrayarlo, porque una de las salidas para las actuales dificultades de nuestra escena, es la apertura a lo popular que ya algunos conjuntos han intentado "con 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". Para encarar esa empresa se han estudiado con cuidado problemas de repertorio, pero escasamente, me parece, los referidos a un estilo escénico. Pienso, en cambio, que si uno de nuestros buenos elencos saliera ahora de Montevideo para pasar catorce años en el interior haciendo teatro y viviendo de él —como le ocurriera a Molière y su conjunto— al regresar a la capital habría cambiado su repertorio pero mucho más visiblemente su estilo interpretativo. Eso lo supo bien Podestá con la invención de un estilo, el del Juan Moreira, en muchos años de gira por ciudades y pueblos.

Otro desacuerdo con Larreta radica en la interpretación del rechazo de ciertos elencos extranjeros por parte del público o la crítica montevidéanos, especialmente el TNP de Jean Vilar. Puedo estar de acuerdo con las objeciones artísticas que Larreta le formula y alguna de ellas expresé yo mismo en la ocasión: pero lo que pretendí resaltar y explicar fué la particular aspereza de ese rechazo, cotejándola con la actitud que se tuvo ante "compañías tan anquilosadas como la Comédie Française de la que nada nuevo puede esperarse".

Quien haya pasado de la sala Richelieu al Palacio de Chaillot ha percibido la bocanada de aire fresco que representa Vilar, a pesar de su desperejo elenco y de sus errores de repertorio y puesta en escena. Y digo pensando que en su rechazo por parte del público montevidéano pesaron, sí, razones artísticas, pero junto a ellas otras de carácter más psicológico entre las cuales señalé, quizás con excesiva exclusividad, la inadaptación a un nuevo estilo de la escena: y no dejaba de ser significativo que ese estilo derivara de la impostación popular a que está obligado Vilar, por las condiciones peculiares de su sala y de los escenarios naturales en que actúa. Porque esto era lo que me parecía alarmante: que los estilos interpretativos que más nos chocaban eran los de conjuntos que intentaban esa mencionada apertura hacia lo popular.

Esta explicación del estilo escénico uruguayo estaba destinada a aclarar problemas de la creación literaria; con ella se quiso decir al autor que el instrumento de trabajo que se le ofrece no es "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" y por lo tanto puede ser transformado en cuanto resulte restrictivo de la creación. Para esta concepción se partía del siguiente esquema: el escritor se nutre de su visión de lo real que le rodea, pero esa realidad —en el teatro— se le da a través de formas establecidas ya, que son las que su tiempo ha acuñado en la escena. Apenas Podestá estructura la forma dramática de "Juan Moreira", vienen detrás, durante diez años, variaciones de esa misma forma: Julián Jiménez de Arósteguy, Juan Soldado de Moratorio, Los guachitos de Regules, Cobarde de Pérez Petit. Cada uno toma un aspecto de la realidad que expresa a través de idéntica forma. En cuanto invaden el Plata Ibsen, Sudermann, Giacosa, tenemos la estructuración naturalista de los tres actos de desarrollo lineal y unitario en Coronado, Payró, Sánchez, Herrera.

Luego se interrumpe nuestra tradición teatral y

rasgos dominan — incluso desfigurándolas — cuando no encajan cómodamente en él — el *Otelo* de Kean, la *Mirandolina* de la Duse, el *Hamlet* de la Xirgu—: pero por otro camino llego a un acuerdo con Larreta porque pienso que un estilo busca su centro de gravedad en el repertorio que es afín a su espíritu, y de ahí que la mayoría de las piezas ofrecidas en nuestros teatros respondan, como él señala, al naturalismo finisecular y al realismo norteamericano.

Y también estoy de acuerdo en que las gentes de teatro no han hecho otra cosa que obedecer a la demanda del público. En pocas artes como en el teatro el dictado del público es tan imperioso, y creo que es él quien ha exigido, más que un repertorio, un estilo que es una convención puesta por encima de sus ocasionales ejemplos literarios. A las posibles razones de esta exigencia aludía en mi artículo diciendo que "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". "No se entienda como censura sino como comprobación... pero la clasificación de su público es útil para comprender el sistema de expresión artística a que recurre la escena". En este país alguien ha dicho que el burgués no se define por sus ingresos económicos, sino porque tiene sala de recibo pulcramente dispuesta —lo que en lenguaje teatral diríamos un escenario personal con objetos familiares entre los cuales deambula, de acuerdo a normas y sobre un

Luego se interrumpe nuestra tradición teatral y se religa para 1947, retomando, y, como bien dice Larreta, depurando un estilo teatral ya existente, mediante "el culto de la sobriedad, de la honestidad, de la sinceridad". Pero como la plaza había sido abandonada, la Comedia y los independientes han asumido la función de las compañías profesionales, en un plano de jerarquía, con la sola e injusta diferencia de que los últimos no viven de su trabajo. Del punto de vista de los criterios artísticos no hay distingos apreciables entre profesionales e independientes y la ambición de éstos es llegar a contarse entre los primeros.

Véase en cambio la situación de los reductos independientes argentinos, de los que decía que, "como luchaban con un teatro solvente, debieron extremar la innovación y agudizar el descubrimiento de un arte interpretativo bien distinto". Todo esto es materia de discusiones, pero lo que importaba señalar para justificar el análisis, es que en Buenos Aires se ha dado ya un Cuzzani, un Dragún, en cierto sentido un Gené. Sin entrar en la exégesis de los valores artísticos de sus respectivas creaciones, cosa que nos alejaría de nuestro planteo, se puede comprobar al menos que revelan una insatisfacción por los productos del realismo burgués y sus estilos interpretativos, y que abren una nueva perspectiva, acorde con alguna de las inquietudes artísticas de esta mitad del siglo XX. — **Angel Rama.**