

Balance de un Festival

El pasado lunes 9 Angel Rama nos entregó dos trabajos sobre el Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente que acababa de clausurarse en el Victoria. Ese día publicamos "Lo mejor del Festival" y hasta hoy la penuria de espacio no nos había permitido incluir este balance. Hoy lo hacemos queriendo salvar el anacronismo con esta aclaración.

Se terminó el Festival. Durante un mes largo fue el acontecimiento de Montevideo y, sea cual fuere el juicio general que merezca, es un hecho relevante en la vida teatral de una ciudad que se enorgullece de su cultura, de tal modo que ahora podemos afirmar que ese esfuerzo loable no debe quedar sin una continuación. Digamos pues que éste fue el ensayo general del Festival que haremos con más cuidado y selección el año próximo, y no desmayaremos en este esfuerzo. El balance que a continuación establecemos es para el crítico la posibilidad de una consideración conjunta de todo lo que ha visto y escrito; quizás también pueda ser una ayuda para los organizadores de la muestra, con perspectivas más ricas de futuro.

* Estadística y organización

Doce obras con más de cuarenta funciones; once conjuntos que representan tres países; seis textos originales en español y otros seis del repertorio universal con predominio anglosajón (cuatro obras); doce directores, otros tantos escenógrafos, un centenar y medio de actores, técnicos; sin contar el enloquecimiento del escenario del Victoria donde con intervalos de dos días se armaron decorados complicadísimos. Un público bastante fiel y un interés casi nacional por las representaciones. Es esa la estadística sincera del acontecimiento.

El Festival, que comenzó siendo "rioplatense" y de "independientes", se transformó con los chilenos en "sudamericano", agregando con ellos un ingrediente "profesional". Participaron seis conjuntos argentinos, cuatro uruguayos, y uno chileno especialmente invitado. La selección, — estar a declaraciones de los miembros del DAUTI, fue hecha en cada país por las correspondientes autoridades federales; en el Uruguay se hizo prácticamente sola ya que al llamado no se presentaron más que los cuatro conjuntos que participaron y el Teatro Libre que luego desistió por dificultades internas. Se sospecha que la selección argentina se estableció del mismo modo, y que a Montevideo vinieron quienes quisieron venir porque contaban con obras y se sentían dispuestos a la experiencia. Se sabe de buenos conjuntos, — el IFT, La Máscara— que carecían de obras preparadas o las que tenían en repertorio no se prestaban al traslado. Se sabe de otros conjuntos —Nuevo Teatro— que no se mostraron interesados en la concurrencia, pero que igual apoyaron la realización del Festival.

En Montevideo el Festival fue encarado exclusivamente como de "independientes" y no sabemos que se haya invitado a algunos conjuntos profesionales estables, como CAPU y la Florencio Sánchez, que hubieran podido participar honrosamente, aunque en cambio se invitó al Teatro de la Universidad de Concepción y se gestionó, en vano, la venida del Teatro Brasileño de Comedias, ambos organismos profesionales. Y no decimos esto como un reproche nimio y extemporáneo, sino porque entendemos que aquí está la clave de algunos de los problemas planteados, en particular el bajo nivel artístico que dominó en la participación argentina, y que de rebote dio la tónica insuficiente general de esta muestra teatral.

* Jerarquías varias

Hemos desglosado en un "Cuadro de Honor" los elementos más relevantes del Festival, pero aquí conviene establecer una jerarquía distinta, atendiendo sólo a los conjuntos y a la capacitación general de sus espectáculos. En una primera línea ubicaríamos los elencos de Club de Teatro, El Galpón, Teatro de la Universidad de Concepción, y, con los reparos señalados oportunamente, Teatro del Pueblo y Fray Mocho. En un segundo plano de solvencia más despareja pero con un sentido equilibrado de los valores teatrales, a La Máscara, El gorro escarlata y Los 21. Los tres restantes ocupan un nivel muy bajo que por ahora no justifica su presencia en una competencia internacional: no han alcanzado el plano de la eficiencia correcta en teatro.

La interpretación más precisa de esta improvisada jerarquía nos dice que los tres conjuntos citados en primer término no son simplemente los mejores de una ocasional reunión, sino también, sobre todo, tres elencos de primera calidad que, bien afiatados, pueden concurrir a cualquier competencia; nos dice que los dos siguientes de esa jerarquía, si no fuera por los desequilibrios interpreta-

tivos y las torsiones en el hallazgo de una plenitud escénica, podrían estar junto a los tres antes citados, en mérito a muchos hallazgos y a la mucha invención que derrochan. Los restantes en cambio pertenecen a esa denominación que hoy rehuyen los independientes por considerarla algo peyorativa: "vocacionales", con posibilidad de enorme talento —alguna actriz como Nelly Weissel, algún escenógrafo como Gómez Martín para los "noh" japoneses—, pero que aún carecen de maduración pareja para alcanzar ese nivel que ya no es de "independientes" —en el sentido de aficionados—, sino de cabales y eficientes profesionales de la escena.

* ¿Qué pasa con los argentinos?

Los cuatro conjuntos de la casa eran bien conocidos. No así los sargentinos, salvo Fray Mocho, de modo que nuestra curiosidad se dirigía particularmente a ellos, con ellos resultó más defraudada. Alguna explicación parcial ofrecida entonces, como ser la distinta calidad de las dos federaciones, la FATI y la UCTI, dio lugar a una innecesaria aclaración de los organizadores, testimoniando ese fervor pasional que a veces domina en las autoridades de estos conjuntos al enfrentarse con la crítica.

Y sin embargo estamos de acuerdo con ellos: la diferenciación no nos parece del todo justa. Dentro de una y otra federación bonaerense hay buenos conjuntos —Nuevo Teatro y el IFT a un lado y otro, por ejemplo— y los hay también menos capacitados. Como tampoco creemos que Fray Mocho sea un conjunto particularmente excepcional ni muy bien orientado, para poder ser enfrentado a los restantes de UCTI.

Creo que el problema está en otro lado. No es lo mismo ser "independiente" en Montevideo, una plaza donde no existe casi el teatro profesional estable, donde por lo tanto a los actores sólo les queda la posibilidad de profesionalizarse dentro de su propio conjunto, y ser "independiente" en Buenos Aires donde, en cuanto el actor o el director sobresalen son reclamados por el teatro profesional, por el cine, por la televisión. Aquí la calidad de "independiente" es casi un fin en sí, y varios de los espectáculos de que dispone nuestro público en las pequeñas salas corresponden al habitual tono profesional de cualquier plaza más rica en posibilidades; allí, en Buenos Aires, el "independiente" es el que se ejercita, de paso para otro destino, a no ser que siga unido al conjunto por lazos afectivos o ideológicos que venzan a las tentaciones económicas y de la gloria.

A eso debe agregarse otro elemento fundamental: el desarrollo de distintos estilos interpretativos, que como ocurre siempre, están condicionados por el público al cual se dirige el actor. Cualquier examen sociológico del actual Buenos Aires da una interpretación muy distinta de la que prima en Montevideo. Nuestra ciudad, es, con respecto a Buenos Aires, una capital de provincia, comparable por su tono al de los antiguos barrios apacibles de la "reina del Plata". El aluvión humano que en la época peronista se descargó sobre la capital, la confusa situación social que creó, ha repercutido sobre las distintas artes y el primer término sobre el teatro que es, de todas, la que está más cerca del público y vive de su calor. Los "independientes" nacieron en este período histórico y comenzaron a hablarle a ese público conmovido, mezclado, contradictorio, en un estilo efectista, a veces brillante, muchas veces superficial. Frente a él Montevideo muestra una conformidad tradicional al montaje realista, más tímido y esteticista, más matizado y atemperado, tal como correspondía a su público pequeño burgués.

Ya en otras ocasiones hemos apuntado el desconcierto y también el rechazo que en nuestro público produce esa diferencia estilística, rechazo que se hace extensible a la crítica cuando ella comprueba que, aceptadas las coordenadas de un estilo distinto, no hay en el producto escénico ni una perfección estética ni actores suficientemente capacitados que lo sostengan. Sólo en Fray Mocho, y por momentos, es visible esa adecuación. Y eso explica que de todos los conjuntos bonaerenses sea aquel donde más tolerable resulte esa simplicidad efectista de rápido, grueso trazo brillante, y esa desarmonía rítmica aquí expresamente buscada.

Como última prueba por el absurdo, bastaría anotar que el conjunto que dentro de la poquedad de sus recursos más cerca pareció de los sistemas expresivos característicos de nuestra ciudad fue el de Los 21 que presentó La señora Duiska de Gabriela Zapolska. Justamente un equipo provinciano, de la ciudad de Santa Fe, y no de Buenos Aires.

* Ambiciones desmedidas

Es perceptible entre los equipos independientes una actitud "irreal" que deriva de su



El conjunto chileno del Teatro de la Universidad de Concepción fue un participante que amplió curiosamente el carácter rioplatense del festival para darle carácter sudamericano

peculiar situación socio-económica. Como no viven de su trabajo en forma exclusiva y permanentemente, como pueden llegar a prescindir de la concurrencia masiva del público, se permiten "hacerse los gustos" sin tener que considerar la repercusión que su esfuerzo tenga en el público ni las posibilidades con que honestamente cuentan.

Eso da un tono ambicioso que por sí mismo es muy ponderable —quienes no ambicionan tampoco conseguirán nada cierto en la vida— pero que los coloca a menudo fuera de la realidad, actuando delante de un espejo que ellos mismos se fabrican y que es muy elogiado.

Ni Los Independientes están en condiciones de hacer *Winterset* de Maxwell Anderson (en Buenos Aires los vimos haciendo *El mono velludo* de O'Neill) y el resultado era igual de deprimente), ni la Florencio Sánchez de Buenos Aires puede hacer *Ligados*, ni La Máscara de Montevideo puede hacer *Corona* de sombras de Usigli, porque no cuentan con los suficientes actores ni con las manos directivas necesarias para alcanzar esa ambición. La consecuencia es penosa; el mismo conjunto aplicado a un texto más simple, esos de impronta realista nacional, podría haber rendido más y logrado un espectáculo más redondo. En cambio sólo despliegan sus buenas ambiciones enfrentadas a la precariedad de sus recursos.

* Impuntualidades nacionales

Estas mismas ambiciones desmedidas que significaron afrontar textos de alta jerarquía estética, en cambio fueron las que posibilitaron la realización del Festival, y no faltará quien se diga para sus adentros: "vaya una cosa por la otra".

Cuando encararon el Festival quizás los organizadores no calcularon todas sus dificultades, en especial las referidas al montaje escenográfico que debía resolverse en dos días. No sabemos cuáles son las costumbres en Buenos Aires; sabemos que en Chile son eficientes por la misma costumbre de actuar en giras, pero en Montevideo la postergación o el retraso en materia de estrenos, son moneda corriente.

Por lo tanto fueron los uruguayos los más impuntuales, los que sometieron al público a los mayores retardos y a las dimensiones más desmesuradas. En dos días le resultó imposible presentar con cuidado cada espectáculo, lo que demostraría la imposibilidad de un Festival entre uruguayos solos. Y, lo que es peor, las obras fueron presentadas muchas veces en condiciones precarias en cuanto a escenografía, vestuario, etc. por la misma inusual premura de actuar en fechas fijas (ejemplo: Club de Teatro, La Máscara).

* Repertorio extranjero y nacional

Sería falso un juicio sobre las preferencias en materia de literatura dramática en base a las doce obras conocidas; ellas integran un repertorio ocasional, no una dirección uniforme. Pero algunas comprobaciones no resultan inoportunas: por ejemplo la preferencia por la dramaturgia anglosajona. No tuvimos ni un solo título francés o italiano, pero conocimos tres obras de norteamericanos de la escuela realista —O'Neill, Maxwell Anderson y Arthur Miller— y un congénere inglés, G. B. Shaw, cosa que da la tónica de una inclinación, si lo rubricamos observando el panorama corriente de la escena sudamericana. El realismo norteamericano viene desde hace años dando la pauta de la literatura dramática en nuestros países, y sirviendo de modelo ideal que se aconseja a los nuevos dramaturgos como la escuela dramática por antonomasia, lo que

está muy lejos de ser cierto. Así, la mejor obra escrita en español que conocimos en el Festival, —me refiero a la *Corona* de sombras de Usigli— está estructurada sobre una mecánica de drama americano y reconoce explícitamente la influencia de G. B. Shaw.

Otra observación tiene que ver con las obras de autores nuevos, incluyendo en este sector Población Esperanza de Rojas-Aguirre. El carro eternidad de Lizarraga, El gran Tuleque, de Rosencof y La noche de los ángeles inciertos de Carlos Maggi. Sólo el primero y el último de los mencionados alcanzan y superan la dignidad teatral, mientras que Lizarraga es sólo un ejemplo de la indignidad de Bertold Brecht y el tercero se diluye de tal manera dentro de una estrepitosa murga que apenas deja un hilo imperceptible de setete. La dominante es la diagnosis social, la crítica de la sociedad y sus miserias en distintos planos y circunstancias. Sólo Maggi se evade de ese rigor para intentar el apesamiento de historias individuales que sirven para revelar un comportamiento más amplio de la vida, usando un aparato de referencias cultas y populares barrocamente engranadas. Los demás tienden a la explanación realista, a la argumentación lineal. Y todos comulgan en el utilizamiento de tipos populares, perfilados con brevedad de trazo exterior, como si rehuieran el sicologismo analítico o no se atrevieran a la ardiente individualización.

* Comentario patriótico

¿Para qué sirve el Festival? Primero, para ver teatro; verdad perogrullesca por la que debe empezarse siempre. Segundo, para comparar lo que aquí se hace con lo del exterior. Sobre esto algunas brevísimas puntualizaciones: no estamos tan mal; nuestra orientación estética, a pesar de sus limitaciones, es aún rica de posibilidades y admite complementaciones que la amplíen en un buen margen. Nos parecemos más a los chilenos que a los bonaerenses, y sobre eso ya anotamos posibles explicaciones, pero los bonaerenses pueden surtirnos de una mecánica corporal —piénsese en Fray Mocho, en Teatro Escuela Cartel— que necesitan pronto algunos conjuntos nuestros. En cambio ni los uruguayos, ni los argentinos ni los chilenos, han aprendido una primera y básica verdad del teatro: saber decir. Continuamos en el régimen del borro, de lo inarmónico y hasta del graznido, y es forzoso reaccionar con premura.

La contribución uruguaya al Festival fue pobre, en relación con lo que creemos que el país puede dar. La actuación de una gran intérprete, como Nelly Weissel, no alcanza a justificar el espectáculo de La Máscara; el ingenio y la invención de un director y un escenógrafo —Ugo Ulive y Carlos Pieri— tampoco rescatan la minoridad temática. El espectáculo de Teatro del Pueblo, que era el más interesante por el autor nacional, por el director y los escenógrafos, sólo cumplió en menor cuota con nuestras esperanzas.

La ausencia de Teatro Libre que pudo haber ofrecido en el Festival, su estreno de El pan de la locura, habría contribuido a reforzar el nivel de nuestra aportación. Creemos que se hubiera debido invitar a CAPU y a la Florencio Sánchez, habida cuenta de la invitación a profesionales del exterior.

Con estas anotaciones concluimos el balance. Una última confesión; a pesar de sus altibajos fue una hermosa experiencia, y si aprovechamos sus enseñanzas, ¿por qué no ser optimistas? Digamos entonces, como en aquella revista musical, "que vuelva el Festival".

A. R.