

CARLOS MARTINEZ MORENO

Veinte Años de Teatro Nacional

LA importancia que han tenido para el teatro en el país estos veinte años que cubre la existencia del semanario, alude por igual a una estimación cualitativa del hecho escénico y a la implantación de nuevos sistemas de organización del espectáculo.

El cuadro de 1939 ha sido melancólicamente simplificado en muchas comparaciones, y puede ser hoy recordado en esa obvia mutilación: salas comerciales, profesionalismo mercantil rioplatense, existencia de un público y, por ende, de una popularidad a ese bajo nivel; consecuentemente, un periodismo crítico (o de cronistas, más que de críticos) sin mayor calibramiento de la exigencia de sus lectores, donde el lujo aislado de la **personalidad** a pretexto o en razón del espectáculo era menos apreciado que el pegoteo de comunicados y la poda de adjetivos que convertían en notas de estreno los remitidos de las oficinas de prensa de los teatros.

Hoy parece casi hablar de una prehistoria, a fuerza de lo que han cambiado las circunstancias. Pero ocurrió hace comparativamente muy poco tiempo, y es curioso que —con otra conducta— hayan sobrevivido, de entonces acá, sin mayor pena algunas cosas.



La misma actitud de los intelectuales, de nuestra **inteligencia** hacia el espectáculo teatral era muy distinta de lo que es hoy. Esa actitud consistía, brevemente, en ignorarlo, en no frecuentarlo, en tenerlo a menos, con un desdén que casi nunca revisaba excepciones.

Nuestra intelectualidad —universitaria, profesional, de revista literaria— no se veía casi nunca en las salas de estreno; no iba al teatro, no leía cuanto pudiera escribirse acerca de él, y por supuesto no escribía para él. No vaya a creerse que estoy dibujando la contrafigura neta de la situación actual; todavía estamos lejos de tener una tradición, ni creo que demasie seguros de haber fundado sobre cimientos reales y perdurables una nueva actitud. Pero hay el sentido de un rumbo, el acatamiento objetivo de que las condiciones comunes a una minoría (¿qué son cuatro, cinco o siete mil personas en una ciudad de un millón de habitantes?) dictan, predicán y sienten la fuerza de un cambio.

Alguna experiencia aislada que, por razones no estrictamente escénicas, concitaba el interés de los intelectuales, no hacía sino confirmar su extrañeza fundamental al teatro, la indole (ajena a él) de sus pasiones y preocupaciones. En un límite virtual de mi memoria crítica, puedo evocar un debate abierto, un foro sobre La fuga en el espejo, de Espinola. Las razones que controvertió el público de entonces, con su veto de escritores y profesores, eran notablemente distintas de las que se hubiera propuesto una audiencia (seguramente más joven, en su media de edad) del público de hoy. El teatro, a

pesar de las ambiciones del autor, sólo aparecía incidentalmente aludido, y casi en seguida abandonado como una brasa, en discusiones que se centraban en el arte, en el significado trascendente, en la existencia con mayúscula. Quien pudiera obtener hoy una versión taquigráfica de cuanto entonces se dijo, tendría la visión de inquietudes y cegueras generacionales muy diversas de las que hoy pensamos bien

Teatro Universitario, la Universidad no ha aparecido nunca comprometida a fondo en el destino de ninguna empresa teatral, ni ha tenido fundacionalmente una sola cátedra de literatura dramática (fuera de la que casi furtivamente pueda ejercerse, y no siempre con entendimiento del teatro, en los huecos de los programas de Literatura). Por su palidez y a solitario título de experiencia trunca,

irradiación del interés por el teatro, con respecto al cual la Universidad sigue en mora. Hace apenas un par de meses, los Cursos de Verano se centraron alrededor de los problemas de la juventud. Hubo pequeños ciclos sobre música y plástica, ninguno sobre teatro. Tal vez pueda decirse que a esta altura el movimiento de atracción que lleva a mucha gente hacia el teatro, tiene otros cauces abiertos, y cuantitativamente consume muchas conferencias, estrenos y polémicas al cabo del año. Pero la Universidad no es responsable de haber acrecentado tal actividad sino de haberla ignorado: no deja de ser una curiosa inconsecuencia en el caso de un instituto que postula situarse cada vez más cerca de los intereses del pueblo.

CENTRO ESTUDIANTES DE DERECHO
PRIMER ENSAYO DE
TEATRO UNIVERSITARIO

LEO FERRERO
ANGÉLICA de LEO FERRERO
EN LA SALA DEL
TEATRO ARTIGAS
8 de SETIEMBRE de 1943

CARLOS MARTINEZ MORENO ha tenido a su cargo la crítica teatral de MARCHA, con algunos intervalos voluntarios, desde 1942, por lo cual se puede decir que la página teatral de este semanario, como la expresión de un estilo crítico —en su exigencia y en sus simpatías, en la perspectiva de sus aportes intelectuales— está definida por su personalidad. El cotejo de semejante actitud (invariable en diecisiete años corridos) la de aquella época pre-Comedia Nacional, pre-movimiento de teatros independientes, con el estado actual de las cosas, cuando el acceso de un nuevo público independiente busca en el teatro un índice de madurez cultural y artística, nos revela en Martínez Moreno a un formador de opinión difícilmente superado en el Río de la Plata. Su comprensión de la técnica escénica, los resortes del movimiento, de la escenografía, del impulso creativo del actor (declarados con asombro por figuras europeas visitantes) insinúan a un hombre que los hubiera vivido entre bambalinas; sin embargo es casi el único de nuestros críticos teatrales uruguayos que no ha abandonado su punto de observación de la platea para incursionar del otro lado. Su manera de decir, su manejo del idioma, la vastedad de sus lecturas que se permiten correlacionar puntos distantes, delatan al crítico a quien le importa en el teatro principalmente la literatura dramática, la calidad literaria vista en acción. Esto no es extraño, por otra parte, puesto que para mucha gente Martínez Moreno es también el primero de nuestros cuentistas (fue recogido en Antologías sudamericanas), y esto a pesar de no haber retenido todavía su obra de ficción en volumen. Casi todos sus cuentos vieron la luz en las páginas de este semanario.

adquiridas y afianzadas, y solo anuncian el primer paso de una promoción en que empezamos a ser viejos los hombres de cuarenta años.

A esa actitud prescindente o lejana de los intelectuales se ha correspondido hasta hoy —porque allí rige en cuanto más importa la generación de los treinta— la posición omisiva de la Universidad. A diferencia de lo que ha ocurrido, por ejemplo, en Chile, nuestra Universidad ha estado fundamentalmente al margen de todo el movimiento teatral de la ciudad. Aunque exista un elenco independiente que se haya titulado desde su origen

debe recordarse que Secundaria convocó alguna vez a un puñado de gente de teatro para que enseñara rudimentos de "expresión" teatral y patrocinó asimismo unas llamadas "jornadas arqueológicas". Pero fue un ensayo fugitivo y aislado, que la inestabilidad de los cambios de plan se llevó muy pronto.

La misma Facultad de Humanidades nunca se ha sentido llamada a más misión que la de prestar un espacio en su inhóspita sede, para que otros hagan allí laboratorio de la escena. Tampoco se le ha ocurrido crear ese curso de dramaturgia, ese centro de

EN la década de los años cuarenta sucede un hecho político cuya incidencia sobre el desarrollo de nuestro teatro es hoy uno de los pocos puntos en que todo el mundo está de acuerdo. Ese hecho político es la artificiosa tirantez de relaciones entre el gobierno del Uruguay y el gobierno peronista de la Argentina. A la exigencia de pasaportes y certificados de conducta para simples desplazamientos fluviales y para mínimas etapas aéreas, estorbando líneas de circulación prácticamente domésticas, la política peronista añade un elemento de intencionada aislación: no acuden al Uruguay turistas argentinos ni vienen tampoco con la frecuencia de antes las compañías teatrales bonaerenses.

En su hora, el hecho pudo ser medido como un descalabro para los empresarios montevideanos. Hace años que la gente se felicita de ese bloqueo, con el que Perón hizo más por la cultura uruguaya que el propio Rosas, cuando arrojó a Montevideo a Hilaria Ascasubi y Florencia Varela.

En esa coyuntura de crisis, de balcanización evidente, de bancarrota comercial está el principio de un surgimiento de nuevos conceptos sobre el espectáculo teatral; si en el curso de esta nota llegamos a decir que hoy, en 1959, ese mismo concepto está a su vez en crisis, tal tránsito sólo dirá la brusquedad de los cambios en los países jóvenes y sin suficientes reservas culturales, sin bastante decantación y madurez; y de todos modos tendrá que ser referido a un progreso indudable que, sea cual sea el desenlace de los planteamientos actuales, habrá de dejar un fuerte saldo positivo. Si alguien ve esa evolución desde más lejos de lo que podemos hacerlo sus testigos implicados, sus fironeados coparticipes, esta sorprendente mutación acaso esplenda como uno de los hechos culturales más importantes en la vida del país, a lo largo de esta veintena de años. En la medida en que se desconozca la fragilidad de los detalles, en que no se hingue la uña en la blanda madera de casi todos los árboles y se atienda solo al bosque, la magnitud de esa transformación —aún dentro de las cifras de

VEINTE AÑOS DE TEATRO NACIONAL

(Viene de la Pág. anterior)
público en que se opera— tendrá que parecer desmesurada para haber acontecido en forma tan súbita, y con el pie forzado de la simple vacancia ocasional de un tipo caduco de espectáculo, al que las multitudes no daban signo alguno de querer abandonar.

Este momento de ruptura, esta enriquecedora solución de continuidad, esta fractura de una organización se define en su resultado más flagrante: la liquidación del empresario. Es la era de la liquidación del empresario, y así podría llamarse para aludir a la vastedad confusa, y en lo sumario del balance rífidamente fecunda, de la conmoción que provocó.

Victimado por el azar de caprichos ajenos, ultimado por el bloqueo peronista, el empresario deja su sala, ensaya convertirla en centro de otros espectáculos y en definitiva, incapaz para renovarse sobre credulidades agotadas de toda una vida, simbólica y realmente muere. La liquidación y la muerte del empresario abren una época nueva. ¿Con qué llenarla?

III

HACIA fines de 1947 (2 de octubre) ofrece su primer espectáculo la Comedia Nacional. Había sido antecedida por algunos intentos estacionales, no proseguídos, en los que figuraban algunos de los nombres que habrían de vincularse después a los primeros años de la Comedia. Pero ésta nació a instancias de un influjo personal y del crédito político que, por razones de partido antes que de teatro y cultura, esa influencia individual prontamente logró.

La Comedia Nacional nació sin que existiera previamente un conservatorio, una escuela dramática. Y reclutaba su elenco en las menguadas filas del teatro profesional, en las indiscernibles osadías autodidácticas del radioteatro y también en las incipientes de un teatro independiente, de una escena nacional de aficionados. Desde entonces, y por un tiempo, todo el interés que la Comedia reveló por la actividad de los independientes se objetivó en ese estilo de profesionalización individual, caso por caso; con un símil deportivo, podría decirse que la Comedia Nacional se nutrió a veces en los elencos independientes como el fútbol de Montevideo en los equipos del interior.

Con esa formación heterogénea, con orígenes y escuelas tan disímiles y sospechables en sus actores, la Comedia debió buscar, en esa primera época, la unidad que pudiera imprimirle el estilo de un director. Sin magnificar el papel de ese genio ambiguo del teatro que es el director, la verdad es que sólo de la obra pertinaz de un demiurgo casero que la moldeara en sus manos, la Comedia podía extraer un estilo, una educación, un ensamblamiento, una coherencia. Durante el primer año las autoridades de su comisión deben haberlo sentido así, y en medio a muchos tropiezos —y a la misma medianía artesanal de esa primera conducción— tal unidad fue un acierto, como sistema; en los años siguientes fue aflojando y al cabo de unos pocos, como si el aprendizaje ya se hubiera consumado y el conjunto pudiera pasar impunemente de unas manos a otras, esa prudencia inicial (que suponía el cauce de una docencia continuada) se abandonó al azar de las oportunidades repartidas.

En los casi doce años que lleva ya la Comedia es posible distinguir tres épocas: una primera, clara y rotunda (el aplomo de quienes ignoran la duda, en la frase inmortal de Borges) en que se ejerce una fuerte influencia directriz desde la presidencia de la comisión honoraria, y en que a través de los caprichos, los personalismos, las vicencias y los límites de toda empresa humana demasiado persuadida de sí, se traza por lo menos un criterio y se tiende a una meta. Ese criterio es el de que la Comedia sirva para entrenar autores nacionales y la conduzcan, venidos desde un medio escénico presuntamente más adulto, directores extranjeros. Es la época de los estrenos uruguayos y las direcciones foráneas, predominantemente argenti-

nas. La segunda época es la de una regencia colectiva, que desanda sin proclamarlo el culto de la personalidad y propone compensatoriamente a los actores oportunidades de ser por su cuenta, preferir, interpretar y dirigir lo que ellos ofrezcan y la comisión les acepte. La tercera etapa está caracterizada por el acercamiento a los teatros independientes: se busca en ellos algún actor, algunas actrices, pero más que eso directores con carrera hecha fuera de la Comedia, con personalidad conseguida en esfuerzos que se han dicho concurrentes y se han sentido antagónicos a la trayectoria del elenco oficial: en medio a la desorientación y al estancamiento, en medio a eclecticismos descoloridos y azarosos (nadie sabe al empezarse un año cuál será el repertorio de la temporada, quién se responsabilizará por él, de qué estudio de disponibilidades y costos será precedido, etc.) se espera que llegue desde afuera la famosa "bocanada de aire puro".

En la primera etapa la Comedia estrena obras que no han vuelto a darse, de autores que casi sin excepción no han vuelto a interesar a ninguna otra compañía ni, en muchos casos, han estrenado nada fuera del patrocinio oficial. La lustración del estreno es concedida entonces a escritores casi siempre maduros y sin carrera anterior, que contribuyen a crear el vaciado de una sola presencia escénica generacional, obviamente impedida de implicarse en el repertorio de la Comedia.

Esa pluralidad, previsiblemente tan infecunda, del escritor teatral uruguayo de segunda línea es numéricamente dominante e incontestable en los inicios de la Comedia. Hay ocho autores nacionales en los ocho títulos que se representan en 1947, y ya la cuota baja a seis en doce al año siguiente (los directores argentinos dicen su palabra a la programación del año). Vuelven a ser seis en once en 1949; siete, si se considera teatro nacional al rioplatense. En 1950 son cinco en diez y este porcentaje de una mitad sólo se mantendrá, ya al borde de la bajante, un año más: serán cuatro en ocho durante 1951. En 1952 empieza la retirada del autor nacional —tres en siete— y se mantiene exactamente en los mismos números en 1953. Son solamente dos en siete en 1954, tres en nueve en 1955, dos en nueve en 1956, uno en siete en 1957 y tres en diez en 1958.

Hay que salvar de lo irremediablemente perdido de esa experiencia con los autores nacionales, la acompañada

revisión de nuestros clásicos. Generalmente han animado el ritual de apertura de cada temporada, con resultado diverso: si Florencio Sánchez y algún título de Ernesto Herrera se resisten victoriosamente al museo, Imhof, Bellán y Pérez Petit ingresan a él con toda facilidad.

¿No había autores nacionales nuevos, dignos de darse a conocer, en los primeros años de la Comedia? Si los había, casi infaliblemente se les ignoró u omitió, para insistir y perder tiempo en una exploración de opacas medianías, a sabiendas de la esterilidad de tal empeño.

Al paso de los años, con esa dilapidación penosa de oportunidades, con la ambición de algunos títulos inalcanzables y con la justa vivacidad de un núcleo menor de experiencias en que se dio la feliz conjunción entre las disposiciones crecientes de los actores y la índole razonable de la prueba a que se les sometía, el elenco se fue formando. Con la persistencia de dos o tres conductores, y fundamentalmente a expensas de la facilidad nativa, del rápido don de asimilación de aquellos actores que no tardaron en situarse naturalmente en una primera fila, pudo pensarse que —al cabo de vicisitudes varias— se estaba en camino de tener un equipo.

Faltaban edades físicas a ese elenco, carecía de gradaciones personales que soportaran un reparto extenso; había que renovarlo y esa renovación, que tuvo el mérito de ser inaparente, no siempre fue feliz, no siempre desplazó y retuvo a quienes mejor lo merecían. Pero, con todas esas salvedades, se empezaba a tener la planta de un conjunto, y el tiempo parecía ir borrando la impronta de una escuela anárquica y defectuosa en la educación del actor, al par que el conservatorio interno empezaba a suministrar algunas figuras, algunas perfectibles capacidades.

¿Qué pasó entonces? Que demasiado prematuramente se creyó cerrada una época, cuando en rigor no se había hecho más que abrirla.

A medida que el repertorio de la Comedia se internacionaliza, paradójicamente entran a conducir el elenco —cada vez en mayor número— los directores nacionales. En 1947 sólo figura uno, que encausa su propia obra; en 1948 tres autores uruguayos dirigen, en un solo espectáculo, obras suyas en un acto, y todo el resto de la dirección es extranjero.

En 1949 figura un solitario director nacional y es la primera vez que un actor de la Comedia aparece promovido al rango de la dirección en el caso de una obra que no sea suya. En 1950 hay tres directores nacionales, y sólo uno de ellos dirige su propia obra. En los cuatro años siguientes (1951 a 1954) figura un solo director nacional por año, y en tres de esos cuatro casos es la misma persona.

Al año siguiente, 1955, se asiste al movimiento que concede oportunidades de dirección entre los actores de la Comedia. No se ha perfilado, en los años anteriores, un conductor insustituible del elenco, no ha podido hallarse. Se da precozmente por concluida la experiencia de afianzamiento interno, y empieza a practicarse la idea de que hay capacidades surgidas o afirmadas en el elenco de la Comedia, las que se debe una alternativa de dirección, como si pasar por las condiciones de actor y de director significara recorrer un proceso de crecimiento, redondear una personalidad. 1955 (cuatro en nueve), 1956 (cuatro en nueve) y 1957 (cinco en siete) son los años en que se fía que el elenco haya de segregarse sus propios directores, los conductores que en vano se ha procurado antes encontrar fuera de él.

Un trienio no es mucho, pero a la altura en que éste se dio seguramente bastaba para saber que se estaba insistiendo sin una auténtica fe, y sin el consiguiente coraje responsable de esa fe, cuando se distribuían cuidadosamente las ocasiones entre las figuras de primer cartel del elenco, aceptándose al mismo tiempo la consecución de la obra pensada o soñada, sin que un concepto de unidad de repertorio preexistiera a esa simple justicia partitiva de las ocasiones materiales.

En 1958, tan repentinamente como había nacido, esa fase se da por concluida. El director no había surgido dentro de cuadros, y una razón aparentemente imperiosa de política teatral aconsejaba ir a buscarlo fuera de ellos: los actores de la Comedia habían tomado contacto con el movimiento de los Independientes, a esta altura más vigoroso que el oficial, a pesar de sus inmadureces e imperfecciones, menos vegetativo y amanerado, menos previsible, menos burocrático. Las autoridades de la Comedia se dieron a su vez, a buscar contactos con el teatro independiente. Lo hicieron por un doble procedimiento: el de alentar las

(Pasa a la Pág. 13)



VEINTE AÑOS DE TEATRO NACIONAL

(Viene de la Pág. anterior)

de la Comedia y, más allá de ella, de los Teatros Municipales. Esa regencia colegiada nació de los azares de la política y hasta ahora, salvo eméritos empeños aislados, no ha podido trascender su origen. El reclutamiento a cuota partidaria no aseguró la aglutinación necesaria a una comisión en la que no ha surgido la figura dominante ni, a falta de ella, cualquier otro elemento reductor.

La transacción continua, el compromiso, el regateo, la vacilación y el acaso han gobernado allí más que los hombres.

Y la forma en que lo han hecho se refleja, antes que nada, en el repertorio de la Comedia, si es que puede llamarse así a la junción accidental de títulos, en nómina que niega todo criterio visible, todo propósito aparente, toda declarada o averiguable continuidad.

Cuando se echa un vistazo al repertorio de la Comédie Française —por mencionar a otra empresa oficial— puede saberse en seguida qué alternativa va buscando. La intención (así sea la de dar más Labiche que Racine, como apuntó Malraux) existe y es clara: puede compartirse o no.

En la Comedia Nacional, esa intención ha sido, a través de los títulos, un elemento casi indescifrable, si se exceptúa aquella primera época en que cristalinamente se quería dar ocasiones a la mediocridad, para postular una eminencia elíptica a expensas de ese ejemplo y del erario.

Ya se sabe que en todo teatro a cargo del Estado (o de un municipio) se sienten o padecen los límites oficiales del gusto, la neutralidad de la prudencia, el conservatismo habitual de los

políticos en materia de arte, la desconfianza por la novedad, la abolición de la audacia. Es una actitud que se comunica aún a las actividades artísticas no oficiales, en cuanto sean subvencionadas con una condición de avenimiento al sólitico gusto oficial, y aboga por sí sola contra la panacea de las subvenciones.

Cuando en París se suscitó el escándalo del apoyo concedido y luego retirado a *Le Rendez-vous manqué* (el ballet de Sagan, Buffet, Vladim, etc.) tuvo la suerte de conversar sobre el punto con el Director de Bellas Artes, M. Jaujard, y con el Director de Espectáculos, M. Coumet. Pude entonces apreciar cuál es la óptica de los rectores oficiales (tan ilustrados como sean) acerca del teatro. "En nuestra política cultural no hay dogmas estéticos", me dijo M. Coumet. Pero a continuación agregó que los teatros oficiales sólo "se prohíben ir delante de ciertos grandes éxitos, tanto da que se trate de una pieza atrayente de boulevard o de *En attendant Godot*".

En esa actitud de circumspecta moderación, que proscribía toda posibilidad de experimento arriesgado, de ensayo atrevido, para atenerse a la consagración establecida, a la reputación consolidada, al gusto afianzado y seguro, el teatro oficial tiene ya un confín previsible. El se siente claramente en aquellas épocas que, como la nuestra, se caracterizan por la inexistencia de un ideal común de cultura —así sea servido a diversos niveles y en distintas medidas— entre la minoría y el pueblo. (Acaso la existencia de ese ideal común sea una condición de las épocas que, vistas a la distancia, nos parecen irrepitibles eras clásicas, edades de oro.)

Pero también esta generalización queda muy por encima de las falencias de la Comedia Nacional y de su repertorio. Nadie acusaría sensatamente a la Comedia por no haber estrenado en nuestro medio tal obra de Ionesco, de Genet o de Osborne. Sus pecados están muy por debajo de ese suntuoso reproche.

En 1947, los programas que se distribuyen la noche del reestreno de *El león ciego* anuncian los dos próximos títulos y el elenco que en cada caso los servirá; esa mínima anticipación se tornó imposible en los años siguientes, y lo es hoy. Y no sólo se vive al día, en materia de preparación de espectáculos —con el mayor costo que tal improvisación supone— sino que se vive en el caos sustancial, cuando se trata de la coherencia del repertorio. Hay una conducta, por mediocre que sea, en la lista de las ocho obras presentadas en 1947, en la lista de doce obras de 1948. No hay, en cambio, ninguna línea pesquisable en los diez títulos de 1958.

La receptividad para la iniciativa ajena puede ser la prueba de una gran amplitud, en ciertos casos; pero fundamentalmente da la pauta del desconcierto y de la neutralidad, cuando se convierte en el canon de un comportamiento. Y eso es lo que ha venido pasando en los últimos años de la Comedia.

Y si como fondo consolidado existe ya, al cabo de los años, un repertorio, no se le usa como tal, no se le maneja para que sirva a las mejores posibilidades de ocupación del elenco. Ya que muchas veces se eligen obras que el equipo de la Comedia no habrá de cubrir, cabría por lo menos la preocupación compensatoria de que partes

enteras del plantel no estuvieran ociosas, si se mantiene en cartel una obra cuyo reparto no exige todas esas pocas disponibilidades humanas. En el programa de todo teatro organizado figuran las reposiciones como plan; en el de la Comedia, sólo cuentan dos o tres (*Barranca abajo*, *En familia*, alguna vez *Tartufo*) como medida pronta de seguridad, como temperamento de emergencia.

Se pierde así —lujo de la pobreza— un potencial humano a menudo vacante, cuando no embarcado en empresas superiores a sus fuerzas. Porque así como no se traza de antemano el itinerario para cada año, y se le deja al azar de las invitaciones e inspiraciones individuales —con el mosaico de preferencias divergentes o el tranco de preocupaciones dispares que habrá de salir de allí, de ese fervor atollado en que un día se habla de *Ondine* y al siguiente ya se trata de *Les caprices de Marianne*— tampoco se miden con realismo las fuerzas calculables del elenco, así sean las máximas, en cuanto aparece en el horizonte el espejismo de un espectáculo vistoso.

Y mientras esa suma de lo inesperado hace las veces de repertorio, con la trituration consiguiente de los actores —que tendrían que haberse convertido en acróbatas si en muchos casos ya no se hubieran recibido de burócratas— el elenco se dispersa, se desencuentra, se ralea. El mismo sistema de trabajo que está en el origen de la Comedia, acaso favorezca y consume implacablemente esa dispersión.

Haber reaccionado contra el divismo de las letras gruesas para el primer actor, en los *affiches*, parece un signo de adultez; como en muchos otros órdenes del país, tal vez sea una adultez aparente, una adultez por abreviación o salteo de las necesarias etapas, una adultez no sentida. Pero pasar de ahí a la virtual inamovilidad presupuestal, al derecho adquirido, prácticamente al amparo de todo cese (que es este curioso mal entendimiento, se convierte automáticamente en destitución, y algún día reclamará para sí la carta magna de los extremos constitucionales de la omisión o el delito, ya que la mera ineptitud no basta) es una demasia de anquilosamiento que la Comedia ha empezado a pagar. Los mejores, por su parte, no encuentran abicientes bastantes, y a la larga emigran hacia otras posibilidades; los peores, los más rutinarios, los que han fijado ese costado increíble de funcionario público que puede llegar a tener la carrera de un actor, o simplemente los que —a pesar de su inquietud— no sirven, esos están cubiertos por la solidaridad del conjunto, por la aceptación pública de sus estabildades, por el escudo democrático y periodístico que en este país asegura a todo hijo de vecino que no sea un delincuente el derecho a vegetar, hasta el debido colofón jubilatorio. Es obvio que con este entendimiento de las cosas no puede hacerse teatro; y efectivamente, cada vez se hace menos.

Una regencia desatendida y neutral ve ya menos defectos de los que hay; cuando ve algunos, cuando —mal o bien, al compás de las impresiones más que de las reflexivas maduraciones— discurre algún cambio, cuando incorpora a alguien o prescinde de quien está de más, la casta entera se conmueve, trasmite su alarma a los cronistas, lee manifiestos en la sala de la comisión, y todo vuelve a la placidez de "hoy como ayer, mañana como hoy y siempre igual".

La incertidumbre del futuro de la Comedia es, con el cuadro a que se ha llegado, poco menos que el álea de una decadencia graduada o de una ruina abrupta. En estos días se habla de renovar la Comisión de Teatros. Si prevalece la política con sus indiferencias o sus supersticiones en materia de arte, la suerte está echada. La política será una de las caras de la moneda; el burocratismo, el laxo despilfarro, la abulia, la dilución de responsabilidades, engendrando —como única novedad de superficie— la improvisación de cada vez (qué director será invitado, cuál título elegirá, qué

(Pasa a la Pág. sig.)

DE PABLO FERRANDO CUESTA MAS NO POR SER DE PABLO FERRANDO CUESTA

VER PARA CREER!

TRES ofertas con la calidad
PABLO FERRANDO

Elija la suya!



\$ 22.

Son los precios netos de estos anteojos con cristales curvos de Primera Calidad para corregir miopías, hipermetropías o presbicias, ejecutados de acuerdo con recetas expedidas por:

\$ 26.

SOCIEDADES MUTUALISTAS u HOSPITALES

\$ 32.

Pablo Ferrando Sot.

Sarandí 675 y 6 Sucursales

NO POR SER DE PABLO FERRANDO CUESTA MAS NO POR SER DE PABLO FERRANDO CUESTA

VEINTE AÑOS DE TEATRO NACIONAL

AMIGOS DEL ARTE

ELECTRA

de
JEAN GIRAUDOUX

PRESENTADA

por

CLUB DE TEATRO

17 y 18 de Mayo de 1949

S. O. D. R. E.

Estudio Auditorio

Montevideo

ro la del talento —allí donde lo haya— teóricamente puede fructificar en mayor medida cuanto mayor número de ocasiones se le den. Pero el sentido de facción, que produce cada año escisiones, nacimientos y rupturas, está ya estorbando la posibilidad de que haya compañías de aficionados que pasen más allá del par de figuras aceptables. Ese *divismo* por enrarecimiento y por cima no puede ir razonablemente más allá de donde ahora ha llegado. Por el

contrario, algunas actitudes de los Teatros Independientes —intercambiándose actores, prestándose titulares para repartos dados— parece estar añorando una junción mayor y más estable.

Por el momento, esa reordenación parece tironear del lado de la capacidad innata, del don primigenio. Sin embargo, sería necesario que apuntara más alto, y tentara abarcar un concepto más elaborado del teatro como especie de la literatura, porque todavía

los independientes no han tenido conciencia de esa verdad de situación. Los pequeños conservatorios dramáticos que algunos elencos empiezan a fomentar, con cursos en que se trata de enseñar a jóvenes impetuosos que no basta leer libretos de teatro para inventar a partir de ellos estéticas que los incluyen, encierran y totalizan, pueden ir trabajando en procura de ese cambio. El Teatro Independiente está lleno de apasionados que precisan desfogarse en la exhibición, en la afirmación y en la facción; necesita convertirlos a términos de cultura más sosegados y duraderos. Detrás del Teatro Independiente que consume galanes y damitas vehementes de dieciocho años, tiene que estar el Teatro Independiente que los haga sobrevivir a las gratuidades de su extrema juventud, que los eduque en una línea de perduración, que los haga crecer con él.

Es posible que esa pasión y esa sofisticación nazcan en el relativo encerramiento: nuestro Teatro Independiente, tan pujante como parece ser, es en última esencia una realidad minoritaria y confinada, tiene algo del estigma de empecinado aislamiento que envuelve a las minorías radicales, fanáticas en el culto de algo (jazz, cine, drama) para recubrirlas de un aceite protector, que las preserve de la indiferencia de nuestras grandes y prematuras ciudades americanas.

Se ha calculado que el Teatro Independiente moviliza en sus actividades el interés de un público de cuatro mil personas, un público que en total —abarcando todo lo que sea teatro no populachero ni radial— no pasaría más allá del uno por ciento de los habitantes de Montevideo.

Muchas veces he invocado la frase de Jouvett en su diálogo con Pierre Renoir: en el teatro hay un solo problema, y es el del éxito. Todo depende de la extensión que se dé al vocablo, de la escala y la exigencia en que se trate de servirlo o perseguirlo.

El Teatro Independiente, con cuatro mil espectadores no muy asiduos a repartir entre muchos conjuntos y a lo largo de las noches del año, con entradas muy baratas (que, sin embargo, es imposible encarecer) es una aventura casi etérea. La pequeñez de sus salas, si estimula un sentido casi impune de la aventura artística, proscribire otro si hay todo un teatro que está fuera: de la Comedia, hay —por forzosa imposición— otro que está fuera de lecho del Procufo de las salitas independientes.

En 1959 empieza a haber signos de que esta vitalidad arriscada y desahogada, de que este insensato prodigio de dilapidación de juventud pueden desfallecer en cuanto tales, si no buscan ser otra cosa. Ha dado en hablarse de las subvenciones, de la ley del teatro, de diversas formas externas del sostén. (Pasa a la pág. 31)

(Viene de la pág. anterior)
corregidorario presionará con sus libretos, qué celebridad claudicante re-emorenderá vanidosamente la siempre posible tarea de que el costo oficial financie la representación de sus obras complejas), harán la otra cara.

IV

LA situación del Teatro Independiente parece reclamar menos espacio. Hace doce años, el movimiento que hoy tiene tan diversificada pujanza, estaba casi en sus inicios. No había salido aún a la conquista de su público, y permanecía recogido en el ámbito de unas minorías, ya se les reclutara en las izquierdas (Teatro Polémico) o en el Montevideo sociable (Ars Pulchra).

Desde el comienzo, los aficionados aventajaban a los profesionales y a la misma incipiente Comedia Nacional en la ambición, en la tentativa por la obra importante o nueva. Su desarraigo e ingravidez en cuanto empresas, permitía a tales teatros minoritarios servir a su causa sin transigencias y más allá de la medida previa de cualquier objetiva desproporción.

La eclosión del Teatro Independiente significó el ingreso de una flamante promoción de gente joven al ambiente teatral. El Teatro Independiente no se hizo, no se fragó a expensas de nadie sino girando sobre sus propios y recientes caudales. Su pronta expansión indicó una cierta vitalidad, pero exacerbó asimismo algunos de sus congénitos defectos.

A esta altura, la cantidad de elencos, la casi constante apertura de nuevas salas, la alternativa (a veces nutrida) que tiene el espectador de elegir entre los varios títulos de una cartelera, pueden dar una idea primera de firmeza, de asentamiento, de comunicación plena con el medio, que son en verdad valores más precarios, más milagrosamente sostenidos en el aire de cuanto pudiera creerse.

En esa proliferación hay un inevitable pecado de heterogeneidad, y la multiplicidad sólo es el resultado de unas pocas tentativas serias aunadas a muchos apresuramientos infundados.

Es una realidad conocida y repetida, la de que hay en Montevideo más elencos de aficionados que gente con auténtica capacidad para darles una suficiente razón de existencia. El reclutamiento de actores con llamados por la prensa, el sueño de la sala propia preexistiendo a la madurez de la aptitud, la aglutinación artificiosa de muchos conjuntos que sólo alientan en función de la personalidad de un director (ella misma, a veces, muy dudosa) son males que operan también una dispersión en el Teatro Independiente. No es la dispersión por estancamiento, por empobrecimiento, por evasión y por rutina que caracteriza a la Comedia, sino la dispersión por verosimilitud, por esnobismo, por un culto precoz de la individualidad o por un sentido ambiguo de capilla o de élite. Pero es también desconcentración del esfuerzo posible, exceso de las oportunidades sobre las capacidades.

El Teatro Independiente ha creado en relativamente pocos años un breve número de buenos directores, ha ayudado al surgimiento de un mayor número de cultores de las artes auxiliares de la representación, de las artesanías aplicadas a ella (escenógrafos, lumino-técnicos, sonidistas, figurinistas, etc., en una pléyade que acentúa la orientación teatral formalista de la mayoría de los equipos) y está ahora dado a la busca de sus autores. También ha andado rápidamente ese proceso, no dándose tiempo a la decantación de los valores, hostigando toda posibilidad hasta exaltarla o malograrla, en términos demasiado estrechos de tiempo, lugar y modo.

El futuro le reserva acaso una saludable simplificación, un paisaje más despejado y firme. El incentivo originario del éxito puede haber dado razón de ser a muchas aventuras; sólo dará razón de perdurar a unas pocas.

No es posible ignorar, por otra parte, lo que esa diversidad tiene en sí de feudo, tanto como de impuro. La totalidad de toda novelesca se seca, pe-

Su almuerzo  rápido
será realmente nutritivo si
lo refuerza con Malta
Paisanita
con Nicotina
alimento de verdad

MARCHA

TODA LA SEMANA EN CINCO DIAS

Página 15-B

