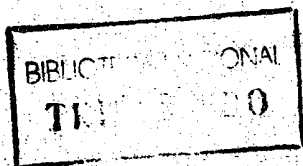


14.5

# ESCRITURA

ENSAYO · CRITICA · POESIA · NOVELA Y CUENTO  
MUSICA · ARTES PLÁSTICAS · TEATRO · CINE · POR  
LA PAZ · LIBROS · GRABADOS E ILUSTRACIONES



---

## EN ESTE NUMERO:

LAURO AYESTARAN, JORGE LUIS  
BORGES, HORACIO COPPOLA, RAY-  
MOND L. GRISMER y JOHN T.  
FLANAGAN, CECILIA MEIRELES,  
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL,  
JULES SUPERVIELLE.

# 3

MARZO DE 1948  
MONTEVIDEO

# ESCRITURA

18 de Julio 1333 Ap. 32. Teléf.: 8-87-59. Montevideo, Uruguay.

## DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

## DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

POESIA: Isabel Gilbert de Pereda. NOVELA y CUENTO: Carlos Maggi. MUSICA: Hugo Balzo. TEATRO: Carlos Martínez Moreno. CINE: José María Podestá. POR LA PAZ: Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Viñetas y asesoría gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

Secretario de la Administración: Mario Rodríguez Gil.

Representante literario en Buenos Aires: Romualdo Brughetti.

# ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO  
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR  
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año II

Montevideo, Marzo de 1948

N.º 3

## SUMARIO

### PRIMERA PARTE

El enigma de Ulises, por *Jorge Luis Borges*. — Alguien en la encrucijada, por *Cecilia Méndez*.

### SEGUNDA PARTE

POESIA. — Pleine mer, por *Jules Supervielle*. — Alta mar, traducción de *Rafael Alberti*. — Jules Supervielle y su poesía, por *Isabel Gilbert de Pereda*. — NOVELA Y CUENTO. — El culto de la violencia en el cuento latinoamericano, por *Raymond L. Grismer y John T. Flanagan*. — MUSICA. — Una revisión de las notaciones musicales de los griegos, por *Lauro Ayestarán*. — TEATRO. — De Racine a Jean-Louis Barrault, por *Emir Rodríguez Monegal*. — Calendario de teatro. Aficionados, por *C. M. M.* — CINE. — La nueva cinegrafía italiana, por *Horacio Coppola*. — En torno a un experimento: "La dama en el lago", por *José María Podestá*. — Notas, por *J. M. P.* — POR LA PAZ. — Falsas obisiciones a los pacifistas, por *Julio Bayce*. — Mahatma Gandhi. — Un nacimiento: Eugén Relyis. — LIBROS. — Rodó en sus papeles, por *Carlos Real de Azúa*. — Notas bibliográficas. — EXPOSICIONES.

### GRABADOS

Facsímil de la portada del "Diálogo della musica antica et della moderna", de Galilei (1581). — Fotograma de "La dama en el lago". — Niña (lápis), de *Amalia Nieto*. — Naturaleza muerta (óleo), de *José Palmeiro*.

### VIÑETAS

de *Adolfo Pastor* y de *M. A. Pareja Piñeyro*

## CALENDARIO DE TEATRO

### AFICIONADOS

Mil novecientos cuarenta y siete ha sido de intensa actividad para los aficionados. Ya que, en notas anteriores hemos acotado la actividad profesional del año transcurrido, consagremos ésa al teatro amateur.

A su cargo han estado varios de los títulos significativos de la temporada. Como de costumbre, los aficionados han vuelto a aventajar a los profesionales en la ambición, en la tentativa por la obra importante; han demostrado un mayor sentido de la emulación, o un sentido de la emulación mejor dirigido: no al éxito material, siempre dudoso en nuestro medio, sino a la variedad de la empresa escénica, al ofrecimiento de la novedad, a la presencia de un espíritu.

Al lado de esas virtudes —distintamente servidas, según los ejemplos—, los aficionados han vuelto a mostrar la suma de defectos, de insapiencias y de incipencias, que parece ser propia de su teatro, de la falta de rigor material con que se da entre nosotros (sin necesidad externa, sin asiduidad), como si todo fuera a cuenta de un ánimo de donación para un ambiente del que se sabe de antemano que no lo merece, e incluso que no lo agradecerá. Eso contagia a todo el teatro amateur de cierto tono de dilettantismo. El público, por su parte, se contamina del apenas disimulado y pasivo desprecio de los profesionales por el amateurismo, y concurre a las representaciones de aficionados con el valeroso espíritu de asistir "a una velada", acreedor indulgente del doble tributo de haber pagado la butaca y de contribuir, en forma no menos contable, a llenar la sala. Salvo los pequeños públicos celosos que los demás conjuntos amateurs hacen al que actúa (a menudo para la más documentada detección, que es de fe previa) y salvo la devoción amistosa de los allegados a cada grupo de actores, el resto se conjuga en la indiferencia, en la neutralidad, en la falsa convicción de que sólo comprometen responsabilidades a exigir los que viven de la boletería; los amateurs, según esa desentendida credulidad, siempre harán "demasiado", estén como estén.

Esa indulgencia distraída invade también las disposiciones de los críticos, que creen que con no ir empiezan ya a tolerar y a perdonar, contribuyendo in absentia al éxito convencional del espectáculo; y que, en todo caso, están la oficioso bondad, la impertinente comprensión de mayor a menor, donde deberían mostrar sólo la generosidad, la ingenua, para dejar y no siempre bien recibida generosidad del rigor. Es cierto que en un medio pequeño, como el del teatro amateur, el crítico sabe que las desazones infligidas a unos ayudan a vivir a los otros, por ese estilo del desconcepto mutuo que, como falaz escala de una exigencia, practican —de grupo a grupo— los aficionados.

Por otra parte, no toda la culpa de este malentendido recae sobre el crítico; las cali-

dad de examen de acatamiento o análisis de un juicio, el aficionado las practica entrecasa: lamentablemente, casi no las admite de los demás. De ese modo, su mejoramiento en escena queda siempre limitado a las posibilidades de mayor autocrítica personal, o autocrítica del grupo para mirarse en conjunto.

Hemos hablado de las insipencias del amateur; el capítulo podría ser largo, aunque ese mal no es peor que el de la prematura suficiencia, con el que no es inconciliable. La insipencia fundamental del amateur reconoce estos ingredientes: la falta de un aceptable oficio teatral, a la que se agrega, a menudo la imposibilidad de adquirirlo bajo la dirección a que está sujeto; la falta de un don natural digno de la voluntad puesta en el esfuerzo (aunque son más temibles los males de facilidad e indisciplina que crea el don inducto, no cultivado pero pujante); y con frecuencia, agravando el cuadro, la falta de una verdadera cultura teatral. En todo caso, la falta de una cultura teatral bien decantada, con otro origen que el de la apresurada visión universitaria de que hay un Teatro Universal (y una entelequia de los programas); se siente casi siempre la falta de un buen origen familiar en la despareja cultura teatral de nuestros actores. El teatro no es parte de las vidas habituales en nuestros hogares; por lo menos, el buen teatro no tiene esa fortuna, no cuando entre las tradiciones del mayor número. Las insuficiencias, las lagunas que esa ausencia de buena formación crea, son penosas; en el caso de una disposición media no bien ayudada, son insuperables. Pero ese mal llevaría a enjuiciar otras posibilidades que las del teatro amateur y hasta aquí con mencionarlo.

Simétricamente, existen los defectos de la sobreconciencia no auxiliada por otras aptitudes en el actor amateur. El aficionado suele padecer la inunción de estas dos circunstancias íntimas, en desequilibrio: una estimación lúcida de las dificultades que sólo actúa para crear inhibiciones y una inercia del oficio de la que no sabe ayudarse a salir, y de la que el director amateur (demasiado a menudo, por su parte, a su propio aprendizaje, de director, o peor aún, a su "personalidad" de director) no sabe sacarlo.

Entre desequilibrio se acentúa por las condiciones en que se ve forzado a desenvolverse el amateur: hay una desconexión, que parece irremediable, entre el ensayo, con exigencias que (bien o mal dirigidas, bien o mal aplicadas) son exhaustivas y el carácter de semi-improvisación que luego fatalmente tiene, a despecho del larguísimo tanteo previo, la representación, hecho poco menos que fortuito, repetidamente imprevisible en la vida del conjunto amateur. Tal falta de proporción es acaso el problema más grande del teatro de aficionados, el de más difícil superación. A pesar de los meses que la preparación del espectáculo lleva, en los días y minuciosos ensayos, en los frecuentes cambios de planes, en la tocada y retrocedida distribución de las partes, en la sustitución de aquellos que no tienen aliento y fervor bastantes para esperar sin desertar por otros que toman la pieza a medio ensayar, a pesar de todo eso parece inevitable que la representación tenga, al término de esas no compensadas penurias un carácter de cosa decidida a último momento, para la que hubieran faltado veinticuatro horas preciosas de madurez y revisión sobre ese último repaso que es el ensayo general. Y eso crea el pavor de las perspectivas, magnificadas, magnificadas, en impresiones y azoramientos ante lo inminente. Es la misma sensación de vastedad inabarcable de inerte sumisión a una prueba excesiva para la que todo está preparado, mala-

mente preparado sin que sea posible volverse atrás, que caracteriza a las vísperas de un examen en el estudiante. En el caso del actor, del teatro amateur en general, la sensación suele tener motivos exteriores que la justifican mejor que el estudiante, asideros objetivos más ciertos. Por la incomprensión que nuestros medios oficiales (¿a qué pedir esa comprensión a los empresarios particulares?) tienen hacia el amateur, es cortante que éste no tenga posibilidad de más prueba previa de la escena que la del ensayo general, con el aditamento de que es muy posible que a él falten el luminotécnico o el jefe de maquinistas, que prometerán arreglarlo todo en la instancia decisiva de la representación. La desestima oficial por el amateur gana también a esos obreros del teatro, cuando ponen su oficio a contribución de los aficionados: por importante que sea el esfuerzo de éstos, ellos tienen la sensación de estar perdiendo su tiempo en el trance de ayudar a un desastre escolar, que de todos modos sólo contará en su buena intención y en la afectiva disponibilidad de un público que no es el de todas las noches, que no es el que acaso podría notar un mal manejo de lentes, o un telón a destiempo, excitando un amor propio profesional. Y así, mal servido por quienes debieran ser sus auxiliares técnicos, desorientado a los ojos de éstos por el presunto snobismo del director, que anda en la boca incierta de la novedad de un efecto (tal vez por un espíritu de anti-curia, que en el teatro es simbiótico a todos menos al responsable de un efecto técnico), perjudicado por ese mismo desconocimiento final del director, de querer sacarlo todo a flote—todo, acaso lo nunca intentado antes—del desconcierto de última hora; así, con el trac escénico del actor exasperado por su desconocimiento del escenario, con todo el plan de movimientos escénicos rehecho a último momento por los desajustes de la escenografía recién probada y aplicada (y menos amplia, más amplia, distinta a lo previsto), con todo eso, el decisivo instante de la presentación ante el público significa, en el amateur, la más azarosa suma de imprevisos.

Cuando los medios oficiales se hacen cargo de todo este desamparo del amateur y se deciden a ayudarlo, cuando quieren dar al aficionado una oportunidad, lo hacen de la peor manera: lo profesionalizan individualmente, dándole ocasión de interesar a un elenco oficial en el que será mezclado con profesionales sin ninguna buena escuela escénica, a fin de que se envíe en los mismos defectos de la mayoría, antes de haber adquirido el buen oficio que lo haga inmune a la desviación profesional ajena. Se invita así al amateur a hacer creditable su condición escénica, sin mejorarla: en cierto modo, se le incita a abaratarla, como ha sucedido en los desgraciados casos de nuestras Comedias Nacionales. Mucho más lógico que patrocinar tales deformaciones personales del actor, sería dar a los mismos elencos de amateurs, como conjuntos, una oportunidad de profesionalizar su actividad, con la suma de ambición por el teatro que ella implica. Darles esa ocasión y contribuir a hacerla aprovechable tratando de que los aficionados salgan de su balbuceo emprendedor, procurándoles directores avezados, penetrados de una responsabilidad profesional, en lugar de los aprendices de directores que en algunos casos (meritorios casos, al fin de cuentas) traban las posibilidades de un equipo entero de actores, por someterlos y supeditarlos a su vago ministerio estético personal, no sostenido por la aptitud más probada, sino, inconfesadamente, puesto a cuenta de la misma falta de esa aptitud. Porque, especialmente por el lado de los directores, el teatro de aficionados revela a veces una peligrosa falta de humildad. El sel-

tido de servicio a un texto y a un arte con tradición ya adquirida, que debería tener todo esfuerzo por la escena, suele convertirse en el ejercicio y la suficiencia de una fe personal. Todo aprendizaje de director, todo aprendizaje de metteur tienen la tendencia a erigir, ante sus propios intentos (redimiéndolos por anticipado, en ese campo de la inverificable subjetividad), su teoría del teatro o, en cada caso, el precoz divismo de su interpretación del texto. Todo desequilibrio, todo efecto fallido suelen luego ponerse a cargo de un inmaduro pero personal sentido de la expresión. Así, los directores y los metteurs olvidan que el teatro es un oficio empírico, que debe practicarse con espíritu siempre abierto al escaramiento de lo que se creía perfecto, siempre pronto a la consiguiente enmienda. Con su seguridad de haber elegido, a los veinte años, el camino que otros más prudentes, o más seriamente empeñados en la lucha, vacilan en tomar a los cuarenta, los directores amateurs son muchas veces, —por su particular estilo de frivolidad,— los culpables de que el actor aficionado se entregue a una estética antes que a un aprendizaje. Desdénan el hecho probado de que el actor puede no tener decidida su adhesión a una estética, puede no tener incluso una opinión sobre ella, pero debe tener en cambio, inexcusablemente, un oficio en constante cuidado. Y en un medio de juventud sin aplacamiento y sin demasiada cultura, como es el de nuestro teatro amateur, la exigencia crítica frente a un texto (que tiene algo de ficticio, un sentido epifenoménico) acaba en muchos casos por trabajar al amateur: en cuanto particularmente no le gustan una réplica o un parlamento, es inevitable que los diga mal. Con una lucidez que no debe perderse pero tampoco ostentarse en escena, se siente comprometido personalmente por lo que le toca decir, como si él lo hubiera escrito y como si, al decirlo, tuviera que apelar al público con una expresión de inteligencia ajena al juego escénico, y atenta sólo a una relación de prestigio personal con el espectador, como disculpándose por anticipado de que los abstratos rítoros de una representación precisen de esa frase, de esa respuesta.

No vamos a sostener, claro está, que haya de declinarse, por principio, una exigencia crítica frente al texto. Pero si de todos modos éste ha de darse, no deben quedar en la versión escénica rastros de la incredulidad personal del actor o del director hacia el libreto que deben servir. En todo caso, interesa más el cibar entendimiento de los textos que la demostración de una actitud crítica frente a ellos. Muchos de estos, aparentes convencidos en un entusiasmo o una negación, suelen en escena hacer mal una pausa o acentuar mal una frase, con lo que revelan que el afán de salvar los principios estéticos es, en ellos, más celoso que el de entender la letra-hasta el fin: y tal disposición es, si puede decirse así, la esencia de lo anti-teatral.

Por todo eso, nunca podrá encarecerse bastante, en el director, el oficio objetivo de explicar: de explicar sin proselitismo, queremos decir, en el solo beneficio de una comprensión total del hecho inmediato y primordial que, en el ensayo y en la representación, es el texto. Lo que a menudo ha sido confundido por los conservatorios (por nuestras tentativas de escuelas dramáticas, sin ir más lejos) es el alcance de ese oficio de explicar: se ha confiado la misión de analizar caracteres o desmontar psicológicamente personajes clásicos del teatro, a profesores de psicología sin ninguna experiencia teatral del teatro (valga la redundancia). Y naturalmente, se ha incurrido en la divagación abusiva, que pierde los límites del objeto (en esa línea en que es típico el exceso de "La Epopeya de Artigas" como

estricta prestación de un servicio informativo a los escultores). Se ha perdido así de vista el hecho de que el interés medio, corriente, aplicable a un conjunto de actores sin discriminación de otras capacidades que las valdezas en escena, es el de que el actor entienda, en la medida en que debe expresar, en la medida en que entienda la ayuda a representar, como esclarecimiento ineludible de la letra. No en la medida en que pueda escribir un ensayo o disertar, sin perjuicio de que su entrega al teatro lo lleve hacia esas otras formas de ejercicio, bienvenidas en cuanto no estorben sus medios de exposición dramática.

Podrá pensar el lector que nos empeñamos en no encontrar salida a la posible actitud del amateur, si agregamos que no es menos peligroso el otro extremo, el de un falso entendimiento de la naturalidad escénica: cuando se quieren preservar a toda costa la facilidad, la espontaneidad, es inevitable que la falta de oficio lleve al descuido, a la borrosa familiaridad de librar al público, en desairado intimismo, la visión y la audición inconexas de un ensayo.

Dadas las condiciones del amateur, dado su previsible trac escénico en la noche de la representación, debe hallarse, en su preparación para el espectáculo, un punto medio entre la excesiva libertad de darle un papel sin dictarle ninguna actitud y el excesivo detallismo de imponerle el pormenor de cada paso, de cada gesto, porque es forzoso que en su trabazón haya de olvidarlos, y en esas condiciones de sujeción menuda será para él como olvidarse de nadar en mitad del río. En suma: hay que corregir y mejorar el oficio del amateur, a propósito de cada texto que se ensaye pero no a cuenta exclusiva de que se le prepara para ese texto; no se debe fragmentar el aprendizaje en el particularismo de cada ocasión, sino tender a esa forma de instrucción general que sirve a la disciplina del actor, por encima y a pretexto de las incidencias de cada ensayo, de cada frase de un libreto. Hay que preocuparse, además, de la formación de un gusto y una cultura válidos para la escena: curar al joven de la indiscriminada literatura, del indiscriminado cinematógrafo con los que quiere ayudarse, y con los que puede simular una actitud medianamente cómoda, medianamente elegante, en todo caso muy superficial. No poca de la frivolidad que se descubre en el fondo de nuestro teatro amateur, proviene de esos tempranos amañamientos y de la certeza petulante de estar en lo cierto y en lo evolucionado, que ellos dan. Concurrentemente, el dislumbamiento de la camaradería fácil, del natural desprejuicio del ambiente escénico, hace creer a muchos —es frecuente verlo— que tienen vocación para la escena, porque les gusta el pintoresco perdedero de tiempo que, en jidas y venidas, puede urdirse a su alrededor. El prestigio de este posible estilo de vida que rodea al teatro (y que suele advertirse en la diletancia con que manejan su jerga los que menos familiarizados están (con ella), lleva a muchos jóvenes a entregarse a la aventura del teatro amateur, sin que el bazo mismo del asunto —el oficio dramático y sus imposiciones— les sean gratos, o por lo menos sentidos en necesidad. Cuando ese coqueteo se disipa, con un sentido del hábito y aún de la rutina de la representación, todo postulante de la novedad habrá desaparecido.

Ya que este comentario no procura agradar, sería injusto que desconociera los méritos que, en contrapartida, se acredita el aficionado en nuestro teatro. A pesar de todos los reparos que puedan hacerseles, los aficionados y su movimiento significan la única esperanza

tangible de nuestra escena, más visiblemente dada a mejorar —por ahora— con una buena escuela de actores que con una incierta promesa de escritores nuevos.

Y es evidente que mientras la llamada clase intelectual no se interesa, salvo excepciones, por el teatro, y sólo le presta aisladamente atención cuando el espectáculo concita una fe política, o cuando su inusual importancia objetiva llama al testigo que no quiere ser tomado en falta de conocimiento, hay grupos de jóvenes que entregan a la escena una suma de tiempo, de afanes, una frecuentación de los posibles ejemplos a recoger en nuestros teatros, que afirman que el arte teatral será con el tiempo algo más que una limpia devoción en sus manos.

El día en que el elenco amateur adquiera las condiciones externas que hoy reúne sólo el profesional —asiduidad, necesidad del oficio con sentido de disciplina y no de pasatiempo—, el día en que desaparezcan la frivolidad y el dilettantismo que suelen esterilizar al aficionado, habremos ganado mucho. Habrá para honor de nuestra escena otra ambición, otra cultura y —aunque parezca pueril tenerlo en cuenta— una mejor educación civil en el actor.

Nuestro teatro está aún en la etapa de requerir y esperar esos obvios y elementales progresos; y en sus perspectivas sólo aparece el aficionado como capaz de traerlos.

C. M. M.