CAPITULO oriental

35 ¢

LA CRITICA DEL 45

(antología)

BIBLIOTECA URUGUAYA FUNDAMENTAL

La crítica del 45

(Antología)

La crítica del 45

(Antología)

Selección, ordenación y títulos por Alberto Paganini

CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA

II - *Espectáculos, dramaturgos y cineístas*

CARLOS MARTÍNEZ MORENO

LOS DIFICILES COMIENZOS DE LA COMEDIA NACIONAL

(...) Hacia fines de 1947 (2 de octubre) ofrece su primer espectáculo la Comedia Nacional. Había sido antecedida por algunos intentos estacionales, no proseguidos, 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 de cultura, esa influencia individual pronto logró.

La Comedia Nacional nacía 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 incipiencias 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 simil 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 magnifi-

car el papel de su 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) 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 profunda influencia directriz desde la presidencia de la comisión honoraria, y en que a través de los caprichos, los personalismos, las violencias 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 estrenar 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 argentinas. 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 acepta. 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 cual será el repertorio de la temporada, quien 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 dominadora e incontrastable 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 en 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 irrescatablemente perdido de esa experiencia con los autores nacionales, la acompasada 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 dilapidasión 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, paradojalmente entran a conducir el elenco —cada vez en mayor número— los directores nacionales. En 1947 sólo figura uno, que encauza 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 hallársele. 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, a 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 segregar 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, aceptándoles 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 inmaduréces 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 alentar las Jornadas de Teatro Nacional, el de atraer a sí algunos directores —los de más formada personalidad, los que aminoraban el riesgo de la aventura entre aquéllos que reclutaba el teatro independiente.

Las jornadas de Teatro Nacional, surgieron casi con incongruencia, de un concurso desierto. Si una obra señalada en minoría hubiera obtenido los votos para imponerse, el teatro municipal se habría atenido a estrenarla, y posiblemente todo hubiera quedado allí.

El escándalo y el negativismo aparentes de un fallo que declaraba desierto un concurso, condujeron a los rectores de la Comisión de Teatros Municipales a prohijar —con largueza de su caudal escénico más cierto, el del dinero —una serie de estrenos de autores nacionales, a cargo de elencos independientes, por la vía

de la representación subvencionada. Por primera vez se irradia una política teatral desde la Comedia Nacional hacia los elencos de aficionados: en el apoyo monetario y en el ofrecimiento de una sala, los Teatros Municipales concurren a hacer por el teatro, fuera de casa, lo que empieza a escapársele dentro de ella.

Y siete de los diez trabajos de dirección correspondientes a 1958, son confiados a conductores nacionales (independientes o profesionales) ajenos a la Comedia. A cambio de lo que visiblemente le sobra, la Comedia sale a buscar afuera lo que le falta. Al parecer, continúa en esa actitud en 1959, y ella marca el punto crítico en que la sorprende este panorama de veinte años.

Tres preguntas, con réplicas necesariamente distintas, pueden pautar el camino recorrido. En su duodécimo año de vida, cabe inquirir si la Comedia Nacional formó actores, si la Comedia Nacional lanzó autores, si la Comedia Nacional formó directores.

Sólo la primera de estas tres preguntas puede merecer una respuesta afirmativa. Formó algunos actores, porque los forma casi sin escuelas el don nativo de quienes tienen una vocación determinada a la escena y medios espontáneos para triunfar en ella. Doce años de trabajo prácticamente continuo enseñan algo, y sería tonto pretender negarlo. Pero es verdad también que esos buenos actores estuvieron sometidos a aprendizajes diversos, a tendencias contradictorias de dirección, a ambiciones prematuras y a fracasos precoces e inevitables; es verdad asimismo que algunos de ellos perdieron tiempo ensayando ocasionales menesteres de directores, para los que no estaban especialmente llamados. Si en medio de toda esa accidentada serie de vicisitudes fueron lanzados, ninguno de ellos puede estar razonablemente seguro de que ese destino vario extrajo de él la mejor posibilidad, agotó las suertes factibles de un oficio y de una aptitud, cumplidos en su cabal integridad. Ninguno de ellos puede estar seguro de que cuanto es hoy significa lo más a que podría haber aspirado en otro medio de tradición más firme, de exigencia más sostenida y disciplinada, de halago y conformismo menos rápidos. El temprano estancamiento —cuando no la regresión— de algunas carreras que parecen haber andado todo su ciclo en estos pocos años, debe meditarse como una advertencia: allí donde la meta individual de cada uno suele ser inverificable, difícil de desentrañar en el terreno de los posibles, acogerse al espejismo de haberla alcanzado muy pronto, suele probar la cortedad del aliento antes que el fulgor meteórico.

(De **Veinte años de teatro nacional**, en "Marcha", 26 de abril de 1959, Nº 965).

La crítica literaria y de espectáculos fue frecuentada con asiduidad por la generación del 45. En lo literario se distinguen dos vertientes: la que originalmente se nucleara en torno a la revista "Asir" y otra que reconoce como principales exponentes a Rodríguez Monegal, Benedetti, Martínez Moreno y como ensayista a Real de Azúa, varios de ellos también críticos de espectáculos.

La Biblioteca Uruguaya Fundamental está compuesta por las obras más representativas de nuestra literatura. Los especialistas que preparan la información de cada CAPITULO de la historia de la literatura uruguaya han seleccionado estos textos y cuidado su fidelidad.