

25 y 26 DE SETIEMBRE
DÍAS DEL PATRIMONIO 2010



Evento organizado con el apoyo
de la Oficina de UNESCO en
Montevideo-Cluster MERCOSUR

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación

EL TEATRO EN EL URUGUAY



Trinidad Guevara
(1798-1873)

José Podestá
(1858-1937)

Florencio Sánchez
(1875-1910)

Margarita Xirgú
(1888-1969)

Justino Zavala Muniz
(1898-1968)

Ángel Curotto
(1902-1989)

Atahualpa del Cioppo
(1904-1993)

Alberto Candéau
(1910-1990)



EL TEATRO EN EL URUGUAY

TRINIDAD GUEVARA (1798-1873) JOSÉ PODESTÁ (1858-1937)
 FLORENCIO SÁNCHEZ (1875-1910) MARGARITA XIRGÚ (1888-1969)
 JUSTINO ZAVALA MUNIZ (1898-1968) ÁNGEL CUROTTO (1902-1989)
 ATAHUALPA DEL CIOPPPO (1904-1993) ALBERTO CANDEAU (1910-1990)

PRESENTACIÓN / por Ricardo Ehrlich y María Simon

1. FLORENCIO SÁNCHEZ Y EL PROBLEMA DEL NACIMIENTO DEL TEATRO URUGUAYO / por Roger Mirza	3
2. COMEDIA NACIONAL: ASÍ COMENZÓ LA HISTORIA / por Óscar Serra ESO ANTE TODO / por Jorge Abbondanza	5
3. EL TEATRO INDEPENDIENTE: IMPORTANCIA DE LOS INDEPENDIENTES / por Jorge Pignataro Calero PRINCIPIOS GENERALES DEL TEATRO INDEPENDIENTE URUGUAYO	14 17
4. TRINIDAD GUEVARA: ¿PRIMERA ACTRIZ ORIENTAL? / por Roger Mirza	18
5. JOSÉ J. PODESTÁ Y EL NACIMIENTO DE UN “TEATRO NACIONAL” / por Roger Mirza	19
6. EL CENTENARIO DE FLORENCIO SÁNCHEZ (1875-1910) / por Jorge Abbondanza	20
7. MARGARITA XIRGÚ: EL ARTE COMO PASIÓN Y RIGOR / por Roger Mirza	23
8. EL TEATRO Y LA FUNCIÓN DEL ESTADO EN LA CULTURA. EL LUGAR DE ZAVALA MUNIZ / por Roger Mirza	25
9. ÁNGEL CUROTTO: MEMORIOSO, PROLÍFICO Y MÚLTIPLE / por Roger Mirza	27
10. ATAHUALPA DEL CIOPPPO, MAESTRO DEL TEATRO LATINOAMERICANO: UNA OBSTINADA ESPERANZA / por Roger Mirza	28
11. ALBERTO CANDEAU: EL TITÁN DE LA PALABRA / por Carlos Reyes PAPELES EN EL RECUERDO / por Jorge Abbondanza	30 32

AUTORIDADES

Ministerio de Educación y Cultura
 Ministro
 Ricardo Ehrlich
 Viceministra
 María Simon
 Director General de Secretaría
 Pablo Álvarez

Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación
 Presidente: María Simon. Miembros honorarios: Alberto Quintela, Coriún Aharonián, Renée Fernández, Ana Frega, Domingo Gallo, Nelson Inda, José María López Mazz
 Asesores sobre El teatro en el Uruguay: Jorge Abbondanza, Jorge Curi, María Dodera, Roger Mirza, Jorge Pignataro Calero

INVESTIGACIÓN Y REDACCIÓN: Jorge Abbondanza; Roger Mirza; Carlos Reyes; Jorge Pignataro Calero; Óscar Serra.

AGRADECIMIENTOS:

Al Departamento de Comunicación del Ministerio de Educación y Cultura; a la Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IM.P.O.); al Archivo Nacional de la Imagen del SODRE; al Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), Teatro Solís; al Centro Municipal de Fotografía de la Intendencia de Montevideo; al Museo y Centro de Documentación de AGADU; al Archivo fotográfico El País; a Leonilda González; a Hermenegildo Sábat; a Juan González Urteaga; a Nancy Urrutia; al Museo de la Memoria (MUME) y a los funcionarios de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

DISEÑO DE LA REVISTA: Propiedad de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, MEC.

REVISTA DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

ADAPTACIÓN DE DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
 Departamento de Comunicación del MEC

IMPRESIÓN: IMPRESORA POLO S.A. / Dep. Legal N° 353.245



Evento organizado con el apoyo de la Oficina de UNESCO en Montevideo-Cluster MERCOSUR



Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales

más información, más ciudadanía



PRESENTACIÓN



Teatros Macció de San José, Florencio Sánchez de Paysandú y Larrañaga de Salto.
Fotos Archivo CPCN - MEC

El patrimonio como legado, material o inmaterial, creación humana o geografía y paisaje, es pasado y es presente. Es algo que se recibe, pero que adquiere valor y significación cuando se vive, se disfruta y se comparte. Al mismo tiempo implica una responsabilidad de cara al futuro, no sólo porque debe protegerse, sino también porque se construye.

Invita a mirar lejos atrás de nosotros, a encuentros con otros tiempos, otra gente. Invita a mirar nuestro tiempo, el tiempo que compartimos, y a mirar también hacia adelante, como colectivo, como sociedad. Invita a pensar en lo que construimos, en lo que podemos construir y en la importancia de fortalecer los lazos entre las distintas generaciones, a pensar en los que vendrán.

La convocatoria a compartir el Día del Patrimonio en nuestro país, al presente una doble jornada, se ha ido multiplicando a lo largo de los años. La sociedad la ha hecho suya a través de múltiples y renovadas iniciativas y propuestas, invitando al descubrimiento, al reconocimiento, al encuentro. Una formidable respuesta, desde los ámbitos institucionales a los familiares, nos ha ido haciendo descubrir la importancia de encontrarlos, descubrirnos, conocernos.

Patrimonio implica también pertenencia. Pertenecer... Vínculos personales, a veces íntimos o familiares, se unen a sentimientos de pertenencia compartidos, difusos, que nos unen a la tierra, al territorio en que vivimos, que compartimos y que nos une.

Tierra y territorio. Vínculo con la historia de la tierra, pero también con creaciones y referentes culturales en su diversidad, con la geografía, la historia y las historias. Referentes de los que nos apropiamos en nuestra vida, que nos acompañan, que nos pertenecen porque nos importan y que pueden ser lejanos en el espacio o en el tiempo, como también compartidos con otras culturas y otros pueblos. Ese entramado de referentes, de vínculos y pertenencias, genera en los colectivos, en la sociedad, en nosotros, una gran diversidad. Así, afectos y referentes se mezclan, se enlazan, nos vinculan entre nosotros en nuestra diversidad. Y nos unen y acompañan en la vida, creando sentidos, dando significación a cada recorrido individual. Se tiende así un puente, un lazo, que implica necesariamente un vínculo de afecto, con quienes compartimos desde la emoción o la belleza efímera de una representación, un momento particular de un paisaje, los colores, sabores y sonidos que nos acercan con ancestros, a historias con sus múltiples miradas o construcciones y creaciones que atraviesan los tiempos. Puentes con quienes cerca o lejos, sienten suya una creación humana o un paisaje.

El valor de la convocatoria es el valor de la respuesta ciudadana. El sentido de pertenencia es un elemento central en el arraigo, en la construcción del lugar en el mundo que se siente como el suyo. Pero es necesario que, más allá de su importancia desde los niveles individuales, familiares y de colectivos, se abra a todos los otros. Ese vínculo con los otros, con quienes nos unen la tierra, el territorio con su historia y referentes culturales, pero que además tienen sus propios referentes, crea y fortalece la convivencia. Invitamos a descubrir y compartir referentes nos acerca, nos lleva a encontrarlos y conocernos, a establecer y fortalecer vínculos solidarios, a construir ciudadanía y convivencia. Así, los Días del Patrimonio se han ido convirtiendo en una fiesta ciudadana.

En esta ocasión nos convocan los teatros, los espacios y su gente. En los últimos años se han ido restaurando, recuperando y creando teatros y espacios para las artes escénicas en todo el territorio nacional, como respondiendo a la necesidad de una sociedad que buscaba y se buscaba en la cultura. Una obra en un escenario tiene la potencialidad de unir a un público muy diverso, que converge en un corto lapso respondiendo a una convocatoria común. En ese público que se mira y se encuentra en el espejo del escenario, puede despertarse, cuando se evocan sentimientos, emociones y reflexiones en el espacio compartido, ese necesario sentimiento de que se tiene cosas importantes en común con quienes están a su lado, en su diversidad. Un teatro, un espacio para las artes escénicas es un lugar de encuentro.

Se construyen así, por el genio de una obra, por el talento de creadores, actores e intérpretes, esos momentos que perduran más allá de la caída del telón, que desbordan el espacio del teatro y su público, que permanecen y se incorporan a la cultura de una sociedad y su tiempo.

Desde la cultura y sus espacios, desde el teatro y su gente, en todos los tiempos; de los creadores y la creación a los intérpretes, quienes le dan vida a una obra con su talento y sensibilidad; por los de ayer, los de hoy y los que vendrán, levantemos el telón para estos Días del Patrimonio 2010.

Ricardo Ehrlich
Ministro de Educación y Cultura

“El teatro fue resistencia, es pensamiento y es democracia.”

El día del patrimonio pasó al plural desde hace unos años, pues los lugares para ver y las actividades exceden de una jornada. Se trata de una fiesta ya afianzada en las costumbres de los uruguayos, un tiempo para festejarnos a nosotros mismos; un tiempo para ver lugares normalmente abiertos, como museos, bibliotecas o teatros, con nuevos ojos, para entrar a lugares que tienen otros usos y se abren especialmente y para ver las calles, vemos entre nosotros y ver nuestra propia historia.

Corresponde agradecer a quienes destinan tiempo y recursos al gesto hospitalario de recibir en sitios públicos o privados con otras finalidades, como casas, embajadas, quintas, jardines o tantos otros. Y a quienes se suman a la fiesta ofreciendo espectáculos en la calle o en lugares patrimoniales.

Es un buen momento para mirar para arriba en las calles que recorremos apurados; descubrimos una bellísima edificación de distintas épocas. O de visitar desde museos a fábricas que muestran nuestra herencia como pueblo. No en vano patrimonio viene de padres y de herencia. Este patrimonio es la versión colectiva de patrimonios familiares como las tradiciones o las historias de los abuelos o bisabuelos, como el lenguaje que se decanta con múltiples aportes, o la cocina o las peripecias personales, a veces transmitidas por generaciones intermedias.

La memoria personal, familiar y colectiva son una gran riqueza: son tal vez lo más importante que nos legan los ancestros porque de ella extraemos nuestra capacidad de crear, de vivir experiencias ajenas, de apreciar otras visiones del mundo. A veces cuesta insuflar aliento tibio a la memoria. Es distinto el recuerdo o el conocimiento abstracto de la vivencia o, al menos, una imaginación de la vivencia. “Atrápame al paso si puedes, y trata de resolver el enigma de felicidad que te propongo”(1), dice la sensación vívida.

Desde hace unos años, también, se dedica el día del patrimonio a un tema específico. Eso no deja de lado todo lo que hay para hacer y ver, aunque no tenga relación con el asunto. Es un atractivo más, un foco de atención, una faceta sobre la que pensar, estudiar y realizar actividades. En 2010 es el teatro en el Uruguay, y no sólo de los uruguayos porque hay muchos aportes cruzados: inmigrantes voluntarios o forzados que premiaron la hospitalidad en la misma convivencia, frecuentes cruces en el ámbito rioplatense. El tema se hubiera podido elegir en cualquier año por su importancia y su carácter de herencia común y viva, pero además 2010 quedó señalado por dos centenarios: el de la muerte de Florencio Sánchez y el del nacimiento de Alberto Candeau. Nada menos que un dramaturgo y un actor sin exagerar patrimoniales.

Florencio mira la sociedad rioplatense con fineza y crítica, y con un lenguaje teatral certero. Dejó hasta palabras en nuestro lenguaje, como “canillita”. Candeau, además de ser desde nuestro Galileo a nuestro Don Zolito, fue maestro de actores y se queda en la historia de nuestra democracia - el mayor patrimonio colectivo - en la monumental lectura de la Proclama del Obelisco.

El teatro es siempre interpretación, lectura y espejo de la humanidad, individual o colectiva, y por lo tanto lleva en sí semillas de transformación. Ya el origen clásico lo era; describimos a través de personajes de la tragedia la psicología, los tabúes estructurantes, los miedos y los imaginarios; o recordamos la comedia griega en relación con la protesta por los sufrimientos del pueblo o la injusticia o la mala política; su esencia se deja ver también en la murga.

El teatro en el Uruguay fue y es enormemente rico: desde autores nacionales hasta la temprana representación de grandes universales, una tradición de extrema sobriedad y una gran escuela de actuación. De paso merece decir que el trabajo del actor se nutre fundamentalmente de esa memoria viva, esa que a veces logramos revivir, según la mayor parte de las escuelas teatrales.

El teatro fue resistencia, es pensamiento y es democracia. Sin su teatro, desde el circo hasta la Comedia Nacional y el teatro independiente, el Uruguay no sería el que es.

María Simon

Viceministra de Educación y Cultura
Presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación



Afiche de “El herrero y la muerte”, una “leyenda criolla” de Mercedes Rein y Jorge Curi, basados en textos de Juan Carlos Gené, Tomás Carrasquilla y Ricardo Güiraldes. Teatro Circular, 1981. Dirección de Jorge Curi, con escenografía de Osvaldo Reyno, vestuario de Amalia Lons, máscaras de Carlos Pirelli, iluminación de Hugo Leao, música de Carlos da Silveira y expresión corporal de Norma Quijano. Actuaban, entre otros, Walter Reyno, Rosita Baffico, Carlos Frasca, Carlos Bancharo, Walter Etchandy, Juan Graña y Ricardo Couto. Fotografía y diseño del afiche de Amílcar Persichetti. Archivo Jorge Curi.

1 FLORENCIO SÁNCHEZ Y EL PROBLEMA DEL NACIMIENTO DEL TEATRO URUGUAYO

■ ROGER MIRZA

La importancia de Florencio Sánchez en la historia del teatro rioplatense ha sido señalada reiteradamente por críticos e historiadores del teatro en ambas orillas del Plata, en una "glorificación" que alcanzó niveles de mito hasta convertirlo en "el primer autor teatral de la cuenca del Plata", como indicaba García Esteban, y sostener que con él nace verdaderamente la dramaturgia rioplatense o su "primera obra de arte", como afirmaba Dibarboure. Se ubicaba así a Sánchez como "el primero de los autores uruguayos y argentinos, el más ampliamente rioplatense", en la expresión de Zum Felde, aquel que logrará pasar "de lo regional criollo a lo ampliamente nacional" y a lo "universal", con un arte "de gran aliento" que crea "un orden hecho [...] por el genio", al decir de Dardo Cúneo. Se ha llegado a afirmar incluso, que con Sánchez nace el teatro uruguayo. Más equilibrados son los juicios de Roberto Giusti y Luis Ordaz, quienes señalan la importancia de Sánchez en un contexto de dramaturgos como Enrique García Velloso, Víctor Pérez Petit, Martín Coronado, Ezequiel Soria, Roberto Payró, Gregorio de Laferrère, entre otros, aunque subrayan la preeminencia de Sánchez.

En este sentido observa Mandressi que "la glorificación de Sánchez y el ocultamiento consiguiente del resto de la producción teatral a que ha conducido la preeminencia del texto dramático [...] es uno de los tópicos de la historia del teatro uruguayo que merece urgente revisión".

Esa mitificación llevó al aislamiento de la obra dramática y la figura de Sánchez (sobre todo en la historiografía uruguaya) con menoscabo del amplio contexto y demás circunstancias de la producción y recepción teatrales, como la existencia de actores, compañías, directores, salas, público y crítica. No es raro encontrar, tampoco, afirmaciones de que después de su muerte se produce un importante vacío que perdurará hasta la aparición de los teatros independientes a partir de 1930 en Buenos Aires y en Montevideo a partir de 1937 (Teatro del Pueblo) y de la Comedia Nacional en 1947. Según Emir Rodríguez Monegal:

"Al morir precisamente en 1910, en el apogeo de esa comunicación, de esa complicidad entre autor y público, algo se quiebra definitivamente [...]. Los sainetes con su increíble vitalidad demoran algo el proceso [pero] el teatro empieza a existir [de nuevo] en Mon-



Interior del Teatro Solís, 1955. Archivo Nacional de la Imagen - SODRE

tevideo precisamente cuando la generación del 45 inicia su etapa de mayor actividad."

Un análisis más pormenorizado de la actividad teatral permitiría medir con mayor rigor el grado de continuidad o de discontinuidad observables en el teatro de esas décadas.

Sobre el período teatral posterior a la muerte de Sánchez, Walter Rela ha señalado la falta de calidad artística, la "ausencia de originalidad", la "desorientación dramática" y la conversión del teatro en negocio. Un aspecto de esa decadencia se refleja, también, en la pérdida de salas teatrales en Montevideo entre 1917 y 1940 y la fuerte corriente emigratoria de actores, dramaturgos y directores hacia Buenos Aires, cosmópolis en plena expansión, mientras que en Montevideo, como apuntaba Legido, "se quedaron sólo los muy valientes y abnegados o los que tenían menos ambiciones" que se agregan a la mediocridad dominante.

Más cuidadoso resulta Ángel Rama en su evaluación de Sánchez como introductor de "un nuevo arte escénico" en el contexto y la historia del teatro rioplatense; una historia cuyo nacimiento ubica en 1886 con la pantomima hablada de *Juan Moreira* y que analiza en estrecha relación con las prácticas escénicas mismas y la aparición de actores criollos: "Hasta pasado el 900 no tenemos creadores dramáticos por-

que hasta esa fecha no se ha desarrollado el sistema corporal que crea a un actor nuevo [...]. Sánchez llega para absorber y estructurar el arte escénico ya evolucionado". Del drama criollo recibe "el sistema corporal creado en un lapso de quince años y lo aprovecha y transforma [con] un estilo interpretativo en que la comunidad teatral se reconocía gustosamente". Sánchez recibe ese estilo, le introduce modificaciones "e instaura en los hechos un nuevo arte escénico". Estas observaciones de Rama incorporan importantes elementos en los datos del problema, aunque concentran en la capacidad y la creación dramática de un solo autor la introducción de ese "nuevo arte escénico", desconociendo todo el complejo y rico contexto de la producción teatral rioplatense que va de 1890 a 1910, con gran variedad de autores, obras y tendencias y un público numeroso y heterogéneo. Ese mismo desconocimiento le hace decir a Cúneo en su prólogo a la segunda edición de su *Teatro Completo de Florencio Sánchez*: "El teatro argentino - rioplatense - se ha constituido en su escala nacional sobre los fundamentos aportados por Florencio Sánchez".

Por otra parte, Antonio Larreta cuestiona que la intervención de Sánchez haya tenido la productividad que se le atribuye en las décadas siguientes en el Río de la Plata e incluso en Latinoamérica. Advierte Larreta: "El teatro rioplatense nace y muere con Sánchez aunque



Teatro Cibils, Montevideo, 1889.
Archivo Nacional de la Imagen - SODRE

en su breve existencia, los cinco años que van de *M'hijo el doctor* a *Los derechos de la salud*, no haya vivido sólo en él". Pero, más allá de la discusión sobre la importancia de Sánchez en el desarrollo posterior del teatro del Río de la Plata, y su lugar en la historia del teatro uruguayo y argentino, el reconocimiento del público, de la crítica y de los historiadores uruguayos y argentinos, así como su inclusión en los programas y textos de enseñanza secundaria y universitaria, dos instituciones privilegiadas de canonización, lo han convertido en un verdadero autor faro, un clásico ineludible en la historia del teatro en ambos países.

El proceso de creación de un sistema teatral uruguayo

La discusión sobre la posibilidad de hablar de un teatro rioplatense o no, se inserta en otra más compleja, como la dificultad de definir qué se entiende por *teatro uruguayo*, problema que se disemina, a su vez, en la complejidad de los criterios para la delimitación del teatro mismo como arte, así como en las ambiguas nociones de identidad y de nación, que se vuelven más complejas en este caso, dadas las características del controvertido nacimiento del país y de su independencia.

A la discusión teórica sobre qué debe considerarse "teatro" en una cultura y al problema de definir lo "nacional", se agregan las dificultades para marcar los límites de cualquier fenómeno histórico y cultural, es decir, a partir de qué momento se produce esa particular configuración político-geográfica-social, y el carácter convencional y consensual de toda fecha que se elija, lo que obligaría a precisar, también, a partir de

qué instancia puede hablarse de una cultura propiamente *uruguaya* y no *española* ni *colonial* en esta región de las Indias Occidentales.

En cuanto al teatro y aún aceptando provisoriamente la restringida acepción que le da a ese término la tradición occidental ¿debe tomarse como punto de partida y origen de un teatro uruguayo el que se hizo a partir de la fecha del proceso de independencia política de 1825 a 1830 o todo el que se hizo en el territorio de lo que era la Banda Oriental? Por otra parte la superada tendencia de confundir la historia de la producción dramática y la sucesión de autores, con la historia del teatro como hecho social vivo que se construye en un contexto específico, ha sido otra causa de importantes divergencias en la historiografía teatral uruguaya a la hora de fijar orígenes. Así pudo señalarse como fecha inicial del teatro uruguayo la del melólogo *La lealtad más acendrada* y *Buenos Aires vengada* del presbítero Francisco Martínez, a comienzos del siglo XIX (1808) en los últimos años de la colonia, o la del *Juan Moreira* dialogado (1886), unos ochenta años después, o incluso, la de la aparición de Florencio Sánchez (véase lo señalado por Abril Trigo).

Por todo ello creemos preferible hablar, más que de un nacimiento puntual con un desarrollo relativamente homogéneo, de un largo e intermitente proceso de fundación de un teatro que gradualmente fue construyéndose como propio, en el imaginario colectivo de la población de esta banda, a medida que se constituía también su identidad, en forma discontinua y con momentos emergentes de menor o mayor duración.

Ese proceso cuyos orígenes arrancan en el período colonial, en las representaciones que hacían los militares españoles en las celebraciones oficiales. Eneida Sansone indica que la referencia más antigua la aporta Sabat Pebet, quien menciona que en Colonia del Sacramento en 1729, bajo dominio portugués, en honor a las bodas del entonces príncipe y luego rey José I de Portugal con María Ana Victoria de Castilla, se representaron dos comedias, *Las armas de la hermosura* y *El robo de Helena*, siendo así Calderón de la Barca el primer dramaturgo que se conoció en el país. Pero estas representaciones, como varias otras registradas en ambas orillas del Plata, por militares con motivo de celebraciones oficiales, eran esporádicas y excepcionales. Es recién a fines del siglo XVIII que las representaciones teatrales adquirirán una continuidad, a partir

de la creación en 1793 de la Casa de Comedias, que según Teodoro Klein, contó con un elenco estable formado por actores y actrices procedentes de Buenos Aires después del incendio de la Ranchería, con incorporaciones de criollos y españoles radicados en Montevideo y una continuidad importante en las temporadas.

En la relación y el juego "de vasos comunicantes que vincula desde hace casi dos siglos a ambas capitales del Plata", como ha indicado Klein, por razones sociohistóricas se pueden señalar algunos fenómenos recurrentes y de fuerte incidencia en el sistema teatral: la circulación de autores, directores y actores, el intercambio permanente de compañías, y su propia integración con artistas procedentes de ambas orillas, como se comprueba desde el mismo nacimiento de la Casa de Comedias, pasando por las diversas compañías rioplatenses o hispanoamericanas que se han sucedido a lo largo del siglo XIX, los itinerarios de Fernando Quijano, Trinidad Guevara, Juan José Casacuberta, Joaquín Culebras, hasta llegar a los Podestá a fines del XIX y primeras décadas del siglo XX. A este intercambio de personas se agrega la circulación de libretos, revistas y algo menos de diarios, sobre todo a partir de fines del siglo XIX, con ecos de los estrenos



Teatro Lavalleja, Minas. Archivo CPCN - MEC

y éxitos de Sánchez, desde Buenos Aires hacia Montevideo. Del mismo modo incidirán los traslados de autores, actores y directores por causas políticas o económicas, de una a otra orilla hasta los años setenta del siglo XX.

La inserción de Florencio en la creación del sistema teatral uruguayo

Dentro de ese sistema de vasos comunicantes, y como ejemplo del intenso intercambio, Florencio Sánchez será un autor canónico en ambas orillas, reconocido tanto por el gran público, el público "popular", como por la crítica y la elite culta, y luego también por la historiografía teatral, convirtiéndose en un autor bisagra entre el microsistema del Teatro Nacional en Buenos Aires y el intento de modernización de ese teatro, el proyecto de un teatro realista que incorpore los modelos europeos, a pesar de que algunas de sus piezas integran ese mismo Teatro Nacional (especialmente sainetes como *Canillita*, *Cédulas de San Juan*, *El desalojo*) contra el que lanzó su condena en la famosa conferencia de 1908, y que sus obras fueron estrenadas por actores y directores pertenecientes a ese mismo sistema aunque en plena transformación. Transformación en la que colaboraron con sus textos, autores como Leguizamón con *Calandria* (1896), Ezequiel Soria, Carlos Mauricio Pacheco, Laferrère, Granada, Payró, con obras que contribuyeron a convertir los viejos dramas gauchescos o criollos, cuyo modelo había sido

el *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá, en dramas de costumbres criollas, donde el gaucho matrero en lucha con la autoridad es sustituido por el paisano sedentario y pacífico, en una evolución (en la que deberían incluirse otros tipos de obras como las de Samuel Blixen, por ejemplo) que de algún modo culminó con *La piedra del escándalo* de Martín Coronado que se estrenó en el Apolo en 1902 y superó las mil representaciones, según apunta Giusti, o con *M'hijo el doctor* de Sánchez en 1903, para prolongarse en el resto de la década. También aparecen el cuidado por la dicción, la actuación y por toda la puesta en escena, aspectos en que intervienen personalidades como Ezequiel Soria como director artístico además de autor, así como la ductilidad y capacidad de adaptación de los Podestá. La familia Podestá en su conjunto, con los más destacados, José, Jerónimo, María y Pablo, aportó un tipo de actor criollo capaz de pasar del picadero del circo y el teatro gauchesco a las tablas de un teatro a la italiana para representar sainetes criollos o comedias y dramas costumbristas. Ése será otro factor de importante gravitación en la consolidación del sistema. De modo que, como apunta Giusti, "sería injusto y exagerado atribuir a Sánchez todo el mérito de esta evolución", aunque sin duda fue un factor decisivo en ella.

Sin embargo, el proyecto de modernización del teatro de Sánchez, a partir de modelos europeos realistas y naturalistas, sólo se cumplirá,

señala Pelletieri, con el teatro independiente, aunque Florencio prepara esa renovación generando un sistema que tendrá múltiples seguidores. De modo que los nuevos dramaturgos en Buenos Aires y en Montevideo prolongarán con la aparición de los teatros independientes el doble proyecto de la modernización del teatro y, en el Uruguay, de la consolidación de un sistema teatral propio, a partir de Sánchez. Estos serán, en primera instancia, Ernesto Herrera y José Pedro Bellán, seguidos de Justino Zavala Muniz y Juan Carlos Patrón, mientras que Orlando Aldama, Julio César Lenzi y Ángel Curotto desarrollarán, al mismo tiempo, un tipo de teatro que corresponde a un proyecto contradictorio, en cierto modo, con respecto a aquel modelo, en tanto que prolongan algunas formas del Teatro Nacional, específicamente el género chico, el teatro de circunstancias, la búsqueda del humor y la comunicación fácil con el público, hasta llegar a la generación del 45 y especialmente a Carlos Maggi (Montevideo, 1922), Antonio Larreta (Montevideo, 1922) y Jacobo Langsner (Rumania, 1927). Radicado en Montevideo desde sus tres años, Langsner inicia su carrera en esta ciudad con varios estrenos y luego se radica en Buenos Aires, hacia 1960, aunque alternará ambas capitales, incluso con estrenos simultáneos, siendo el caso más notable después de Sánchez.

Cuando la compañía de los Podestá pasa del picadero y la carpa del circo a un teatro cerrado



Fachada actual del Teatro Solís, Montevideo. Archivo CPCN - MEC

con escenario a la italiana, en el circuito céntrico de Buenos Aires, el Teatro Victoria en 1896, luego el Rivadavia y a partir de 1901 el Teatro Apolo, fecha en que Jerónimo se separa de su hermano para instalarse en el Teatro de la Comedia, donde dos años después estrenará *M'hijo el doctor*, ese pasaje de la periferia al centro será un paso decisivo para la legitimación del género gauchesco y su aceptación por la elite cultural, además de su sostenido éxito, al mismo tiempo que la continuidad, la atención de la crítica y de un público más exigente permitió que los actores perfeccionaran y ajustaran sus modos de representación y los dramaturgos sus textos. Con Florencio Sánchez -junto a otros, como vimos- se produce la confluencia de las diferentes vertientes de teatro que existía anteriormente, sobre todo en Buenos Aires: el Teatro Nacional que incluía el sainete criollo y el teatro gauchesco, primero en el circo y luego en las salas, pero también las comedias, los dramas realistas, históricos o sociales, las comedias de costumbres, psicológicas, de tesis (en una apropiación de varios modelos europeos), con obras consideradas de valor literario por el canon de la época, que muchas veces eran representadas por compañías extranjeras, así como el teatro de las compañías filodramáticas, que tuvieron cierta importancia en los inicios de Sánchez como dramaturgo en los centros anarquistas (véase Eva Golluscio de Montoya).

En esta enumeración en que se incluyen diferentes modos de producción, tipos de público y de textos dramáticos, debe tomarse en cuenta que esto era lo que ocurría principalmente en Buenos Aires, mientras que en Montevideo las obras del propio compatriota Florencio Sánchez fueron estrenadas por la compañía de los Podestá, que aunque uruguayo de origen estaba radicada en Buenos Aires, y cuando viajó a Montevideo en octubre de 1903 para estrenar *M'hijo el doctor*, traía una producción porteña, es decir todo un trabajo de interpretación y de creación de una puesta en escena realizada en Buenos Aires y destinada en primera instancia a ese público, como ocurrirá a lo largo de los años siguientes, en que incluso aparecerán varias compañías españolas representando obras de Sánchez antes de que aparezca una compañía uruguayo.

Por eso a partir de Sánchez se vuelve más notoria la ausencia de compañías estables uruguayas con actores de experiencia, condición imprescindible para la formación de un verdadero sistema teatral. En esta configuración de un teatro propio, por lo tanto, se abre un nuevo período que se inicia al año de la muerte de

Sánchez, con un decreto del presidente José Batlle y Ordóñez en 1911, para crear una Escuela Experimental de Arte Dramático bajo la conducción de la italiana Jacinta Pezzana, a quien sucede en el cargo Atilio Supparo. La escuela durará menos de una década, aunque logrará formar una generación de actores y será seguida de otros intentos, como la creación de La Casa de Arte en 1928 por el Ministerio de Instrucción Pública, que formará un elenco para estrenar varias obras uruguayas ese año, aunque se disuelve luego. A las iniciativas oficiales se suma la Asociación de Escritores Teatrales Uruguayos (AETU) que también desaparece rápidamente, así como la creación de una nueva escuela de arte dramático bajo la conducción de Margarita Xirgú que durará dos años: 1942-1943. Por eso resulta decisivo en ese proceso de consolidación de un teatro uruguayo el surgimiento de los teatros independientes a partir de 1937 (Teatro del Pueblo, seguido de Teatro Universitario, El Tinglado, El Galpón, Club de Teatro, La Máscara, Teatro Circular, Teatro Moderno, Taller de Teatro, Teatro Universal, Teatro Uno, etc.), así como la creación de la Comedia Nacional en 1947, de la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1949, seguida de algunas escuelas de grupos independientes, que lograrán la necesaria continuidad en la actividad, para la consolidación de un *sistema teatral uruguayo* a mediados de los años cincuenta, con diversidad de espectáculos, dramaturgos, actores, directores, grupos, escuelas, salas, crítica y público.

Este texto retoma con variantes el prólogo del autor a *Florencio Sánchez entre las dos orillas* editado por Osvaldo Pelletieri y Roger Mirza (Buenos Aires, 1998).



Teatro Stella D'Italia / La Gaviota, Montevideo. Archivo CMF

Referencias:

- Mariano G. Bosch: Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá. Ed. L. J. Rosso, Buenos Aires, 1929. (1ª ed. 1904).
- Dardo Cúneo: Teatro completo de Florencio Sánchez. Claridad, Buenos Aires, 1941.
- J. Alberto Dibarbour: Proceso del teatro uruguayo, 1808-1938. Significación de Florencio Sánchez en la escena rioplatense. C. García, Montevideo, 1942.
- Fernando García Esteban: Vida de Florencio Sánchez. Alfa, Montevideo, 1970 (1ª ed. 1939, Ercilla).
- Roberto F. Giusti: Florencio Sánchez. Su vida y su obra. Justicia, Buenos Aires, 1920.
- Eva Golluscio de Montoya: "Sobre ¡Ladrones! (1897) y Canillita (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes" en Revista Gestos. Teoría y Práctica del teatro hispánico, año 3 Nº 6, noviembre 1988, pp. 87-97.
- Teodoro Klein: El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia. Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1984.
- T. Klein: El actor en el Río de la Plata II. De Casacuberta a los Podestá. Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.
- Antonio Larreta: "El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez" en La literatura uruguayo del 900. Número, Montevideo, 1950.
- Juan Carlos Legido: Teatro uruguayo. Tauro, Montevideo, 1968.
- Rafael Mandressi: La nación en escena. Historiografía del teatro en el Uruguay. Montevideo, inédito [1993].
- Roger Mirza y Osvaldo Pelletieri: Florencio Sánchez entre las dos orillas. Galerna, Buenos Aires, 1998.
- Luis Ordaz: El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Leviatán, Buenos Aires, 1957.
- Osvaldo Pelletieri: Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto. Galerna/IITCTL, Buenos Aires, 1990.
- Ángel Rama: La generación crítica: 1939-1969. Arca, Montevideo, 1972.
- Walter Rela: Florencio Sánchez. Persona y teatro. Ciencias, Montevideo, 1981.
- W. Rela: Teatro uruguayo: 1808-1994. Ed. del autor, Montevideo, 1994.
- Emir Rodríguez Monegal: Literatura uruguayo del medio siglo. Alfa, Montevideo, 1966.
- Vicente Rossi: Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia. Solar/Hachette, Buenos Aires, 1969 (1ª ed. 1910).
- Eneida Sansone: El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Tomo I. Surcos, Montevideo, 1994.
- Abril Trigo: "El teatro gauchesco primitivo" en Latin American Theatre Review. University of Kansas, otoño 1992, pp. 55-67.
- Alberto Zum Felde: Proceso intelectual del Uruguay. Y crítica de su literatura. Claridad, Montevideo, 1941.

2 COMEDIA NACIONAL

Así comenzó la historia

■ ÓSCAR SERRA

A partir de 1928 se sucederán numerosos intentos, oficiales y privados, de establecer una compañía nacional profesional. Ángel Curotto, junto a otras personalidades teatrales, crea y dirige en 1928 la Casa del Arte y en 1937 la Compañía Nacional de Comedias. Con esta experiencia recogida en la gestión teatral, diez años más tarde, secundado por Domingo Gallicchio y Orlando Casiraghi, instrumentará la estructura técnico-administrativa de la Comedia Nacional.

El Municipio de Montevideo adquiere en 1937 el Teatro Solís. Ya en 1931 el Estado había adquirido el Teatro Urquiza como sede del Estudio Auditorio del SODRE y, en 1942, se había creado en él un elenco de carácter oficial dirigido por Carlos Calderón de la Barca. Al normalizarse la vida institucional del país, se forma en 1943 un elenco mixto hispano-uruguayo con los actores de la compañía de Margarita Xirgú. Estos dos intentos consecutivos a nivel oficial se disuelven por falta de recursos económicos.

El 17 de abril de 1947, Andrés Martínez Trueba, Intendente Municipal de Montevideo, firma la resolución que creaba la Comisión de Teatros Municipales (CTM) con el cometido de asesorar en la dirección y administración de los teatros de propiedad municipal. Queda integrada por Justino Zavala Muniz, Ovidio Fernández Ríos, José Pedro Blixen Ramírez, Carlos Etchegaray y César Farrell. El 21 de abril, Martínez Trueba da posesión de sus cargos a los miembros de la Comisión, definiendo que la "misión fundamental" de los teatros municipales debía ser el "fomento de la cultura de los habitantes del departamento". "Sus fines primordiales, pues, -continúa diciendo- no serán nunca de lucro sino aquellos que estimulen en el pueblo su mejor capacitación moral e intelectual y en sus individuos la facultad creadora de que estén dotados", manifestando, además, el propósito de colaborar con los municipios del Interior.

El 23 de mayo, en una reunión a la que asisten más de 150 artistas, Zavala Muniz afirma que el propósito fundamental es formar la Comedia Nacional ese año, o a más tardar a comienzos de la temporada próxima, y afirma la necesidad de "trabajar despacio, sin apresuramientos ni pretensiones absurdas; esforzarse en la tarea con indeclinable fervor, pero sin exagerar el alcance de nuestras posibilidades".

El también crítico Julio Caporale Scelta sucede

a José Pedro Blixen Ramírez a su muerte en 1947. El 21 de junio, en el Teatro Solís, se realiza la primera reunión de trabajo de la Comisión Especial de Asesoramiento, a la que asisten: por AGADU, Montiel Ballesteros y Zeballos; por el Círculo de la Crítica, Álvarez, Beretche y Pinto; por la Casa del Teatro, Bertran y Princivalle y por SUA, Becco, Candeau, Cuore, Nazzari y Otero.

En julio de 1947, la Comisión de Teatros Municipales invita a los autores nacionales a presentar sus producciones y exhorta a los actores nacionales, profesionales y aficionados, a inscribirse en el registro de intérpretes para integrar la Comedia Nacional. En agosto tienen lugar las pruebas de selección, siendo designados los 22 aspirantes de mayor puntaje: Carmen Casnell, Mary Marchissio, Flor de María Bonino, Zelmira Daguerre, Rosa Miranda, Blanca Stiger, Cotina Jimenez De Aréchaga, Maida Calvo, Martha Castellanos, Mora Galian, Alberto Candeau, Ramón Otero, Héctor Cuore, Enrique Guarnero, Miguel Moya, Horacio Preve, José O. Fernández, Constante Scartaccini, Guzmán Martínez Mieres, Rómulo Boni, Nelson Nazzari y Humberto Navarro. Se nombra como director a Carlos Calderón de la Barca. En la primera reunión del elenco, realizada el sábado 6 de setiembre, se distribuyen los papeles de la obra del debut, y en la semana siguiente comienzan los ensayos del espectáculo que daría inicio a la primera temporada oficial. Mientras tanto, la comisión de lectura había seleccionado las obras que integrarían la primera temporada de un total de 45 textos nacionales que tenía a consideración.

Zavala Muniz y Martínez Trueba estaban de acuerdo en que la Comedia Nacional fuera sostenida por partes iguales entre el Estado y la Intendencia de Montevideo. Esto se verificará, en contadas ocasiones y en forma parcial, en las oportunidades en que, a iniciativa de la Asamblea General, del Ministerio de Instrucción Pública o de la Comisión Nacional de Turismo, se otorgue una pequeña subvención para contribuir a solventar los gastos de la gira habitual por el interior del país.

Las entradas para el debut se agotaron varios días antes, y su costo fue determinado con el siguiente criterio: "...se han establecido precios de carácter popular a fin de que la temporada cumpla los propósitos de cultura que han dado origen primordial a su organización. Libre de

todo ánimo de lucro, los precios no señalarán la jerarquía del espectáculo, sino el ánimo de ofrecer la mejor representación posible a los precios que estén al alcance de las clases populares".

El día 2 de octubre, en el acto inaugural en el Teatro Solís, previo al estreno de la temporada con *El león ciego* de Ernesto Herrera, el Dr. Emilio Frugoni, en nombre de la Casa del Teatro, señaló la significación de esa temporada para la vida de nuestra cultura, donde la Comedia Nacional sería el exponente de la capacidad creadora del pueblo, facilitando ese aporte cultural que nos distinguiría en el mapa espiritual del mundo: "El teatro de un país vale como síntesis expresiva de los modos de hacer y de sentir, por lo que es reflejo fiel del sentido histórico que tiene cada nación. Nuestro país que ha dado tan altos poetas, prosistas, ensayistas, juristas, hombres de ciencia y oradores, tiene en el teatro una voz que se levanta por encima de las fronteras nacionales. Y ésta es la voz que pretende hacer oír esta Comedia Nacional, y no dejará de ser nacional si acoge, como se propone, a los altos valores extranjeros."

Textos extraídos de la investigación de Óscar Serra sobre la Comedia Nacional.



"Canillita" de Florencio Sánchez por la Comedia Nacional. Archivo MCD - AGADU.

■ JORGE ABBONDANZA

1947 fue un año propicio para el entusiasmo teatral: Giorgio Strehler y Paolo Grassi crearon el Piccolo Teatro Della Città dei Milano, Jean Vilar fundó el Festival de Avignon, Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford abrieron la puerta del Actors Studio, lanzando instituciones que en las décadas siguientes tendrían una formidable trayectoria. Pero en 1947 también se fundó la Comedia Nacional, un elenco municipal y por lo tanto montevideano que desde su nacimiento pareció sin embargo un emblema uruguayo, confirmando la aspiración que ya se insinuaba en el adjetivo de su título.

Y así tenemos un pequeño prodigio. Que esa Comedia Nacional cumpla ahora 63 años de actividad en un país cuya historia independiente apenas triplica esa cifra, constituye un fenómeno cultural extraordinario y hasta inesperado. El Uruguay es la comarca de los olvidos y las discontinuidades, empezando por unos menesteres artísticos que suelen sufrir desmayos no siempre reversibles. Así ha ocurrido con las temporadas líricas o cinematográficas del SODRE y con los Salones Nacionales de Artes Plásticas, entre otros casos de interrupción o debilitamiento que a veces preceden la agonía. Tales ejemplos permiten medir el daño que la desaparición de una fuente de estímulos puede provocar al medio cultural, pero también ilustran la tendencia uruguaya a abandonar iniciativas que cuentan con prestigio y hasta con alentadora respuesta del público privándolas de la regularidad que podría asegurarles una supervivencia necesaria para el desarrollo de la sociedad y la sensibilización de la gente.

El perfil conservador de los uruguayos, del que tanto se habla, consiste en su frecuente indisposición para cambiar la realidad y en su temor para sumarle emprendimientos capaces de enriquecerla. Esa realidad resulta entonces bastante inmodificable, y por ello parece prudente cuidar lo que ya existe, porque si algo llega a desaparecer no sólo será difícil reponerlo, sino que en el mejor de los casos su reanimación se producirá con notable demora. Ello confiere doble valor a la perduración de un hecho cultural: en el país donde la recuperación de algo temporalmente abandonado es una colosal epopeya o un combate perdido de antemano, aprender a mantener con



“En familia” de Florencio Sánchez, Comedia Nacional, 1948/1949. Archivo CIDDAE - Teatro Solís.

vida algo que lleva largos años de funcionamiento, se convierte en una lección indispensable. Por eso los 63 años de la Comedia Nacional son un acontecimiento fuera de lo común: lo sería ya porque los elencos estables de teatro en el mundo de hoy pueden contarse con los dedos de una mano, pero es además por el portento de haber mantenido invictos sus trajines durante cinco décadas de barquinazos en la vida de esta República. En efecto: la Comedia nació en el cordial Montevideo de 1947, como reflejo de una etapa de la cultura nacional donde también florecía el cineclubismo, empezaban a brotar elencos de teatro independiente, se afianzaba el prestigio de las temporadas sinfónicas, emergía el empenachado grupo de intelectuales que más tarde se conocería como Generación del 45 y aparecía el Salón Municipal de Bellas Artes, como variados índices de la expansión que se respaldaba en una vitalidad colectiva y tenía sus ecos en un periodismo especializado de creciente rigor. En los años siguientes se ensancharían esos síntomas con la inauguración de nuevas salas de espectáculos, la creación de festivales internacionales de cine documental y experimental, la hilera de muestras cinematográficas de Punta del Este y un en-

vidiable intercambio artístico con el exterior, que no sólo se abastecía con la llegada de eminentes compañías teatrales, sino con la visita de celebridades musicales, el acceso a exposiciones itinerantes de artes plásticas y el estreno comercial de casi todo el cine de interés que se filmaba por el mundo, incluido el de procedencias excéntricas.

A partir de su fundación, la Comedia Nacional conocería los entorpecimientos propios de un complicado mecanismo administrativo incrustado dentro de una telaraña burocrática. A ello debió sumarse desde el primer día la dificultad adicional que planteaba el nombramiento político de las viejas Comisiones de Teatros Municipales, que regían la marcha del elenco, aunque el proyecto se benefició inicialmente de las ventajas que en tantos sentidos amparaban a aquel Uruguay: las propias de un país estable, todavía ilusionado con la eternidad de sus propiedades, confiado en un robusto futuro al que la cultura no debería ser ajena. Un país seguro de que el movimiento de las distintas áreas artísticas tendría un desarrollo imprevisible pero siempre alentador, bajo el signo de un crecimiento capaz de emanciparlo – por ejemplo – de la dependencia teatral que lo

subordinaba a otros centros, permitiéndole asumir un perfil propio en materia escénica. Según el optimismo de la época, esa conquista contribuiría a afianzar parte de la identidad artística de una sociedad considerablemente provinciana y a favorecer la autonomía de una capital demasiado cercana al absorbente mercado porteño. El futuro sin embargo iba a descargar golpes y a marcar altibajos que el sosegado Montevideo de 1947 no ayudaba a predecir. Caería sobre el país un deterioro económico que provocó sus primeros sobresaltos cuando la Comedia Nacional cumplía 10 años; vendría la crisis del propio movimiento teatral y de su público, como prolongación de esos quebrantos que despertaban a los uruguayos de un largo espejismo primermundista, cuyo epílogo fue abrupto y cuyas consecuencias resultaron arrasadoras en el campo cultural. Claro que como todo vendaval, aquel temible proceso (un iceberg que sólo mostraba su punta cuando la Comedia Nacional cumplía 15 años) provocó sacudidas ruinosas aunque también estremecimientos útiles: fracturó la base monetaria que sostenía el lujo de muchas actividades, pero redobló una sensación de extrañeza que afiló el sentido crítico de una clase de uruguayos, enseñándole a abrir los ojos. Ese filo supo clavarse en el teatro y el cine, entre otros tejidos propicios, y entrenó al prójimo para desarrollar su propia agudeza, permitiéndole detectar síntomas de ingenio, indicios de talento y transformaciones de lenguaje (aunque también rasgos de estancamiento y decrepitud expresiva) un entorno cuyas inestabilidades obligaban a estar más alerta que nunca.

Lo malo de la crisis fue su efecto aluvional de empobrecimiento en varios órdenes. Mientras la Comedia Nacional cumplía 20 años, ese fenómeno arrastró una parte del circuito cinematográfico, barrido por la retracción del público, y cerró también algunas de las salitas teatrales que no resistieron las nuevas durezas de un trote devaluador, una pérdida de poder adquisitivo en las capas ilustradas de la población y una dispersión de las reservas humanas que hacían teatro a cambio de nada, pero dejaron de hacerlo cuando el pluriempleo o el desaliento económico alejaron a los menos heroicos. Como una isla de profesionales decorosamente remunerados en medio de ese charco escénico montevideano donde navegaba tanto vocacional con disciplina pero sin sueldo, la Comedia Nacional sorteó aquella etapa y luego otras del gran declive uruguayo que abarcó los años



“Don Gil de las calzas verdes” de Tirso de Molina, Comedia Nacional, 1955. Dirección de Margarita Xirgú, escenografía y vestuario de Adolfo Halty, música de Jaime Pahissa, coreografías de Gala Chabelska. Archivo CIDDAE. - Teatro Solís.

60 y – por razones más lúgubres – los 70. Las paradojas son frecuentes en los oficios artísticos. Una de ellas consistió en el ascendente interés de las labores de la Comedia Nacional, mientras a su alrededor se degradaban muchas cosas. No deja de ser llamativo que el año en que el elenco estrenó el mayor número de títulos de toda su historia, haya sido 1973 (con trece nuevas obras) porque ese fue también el año del golpe de Estado, el año del desmantelamiento de numerosos organismos culturales, el año en que se perdían grandes impulsos no sólo artísticos, el año en que comenzaron a alejarse del país muchas figuras del medio escénico. El dato permite comprobar que cuando cumplía 25 años la Comedia Nacional no perdió cohesión ni su ritmo laboral, aunque atravesaba uno de los períodos más oscuros de la reciente historia del país. La paradoja abarcó a otros elencos porque varios de los trabajos más provocativos y más ricos que cabe recordar en unas cuantas décadas de teatro montevideano, se inscriben en el espinoso lustro que corrió entre 1968 y 1973: durante esos años los equipos habían llegado a un plano de madurez que habilitó ciertos ejercicios de atrevimiento, de intensidad, de imaginación, de vuelo renovador y hasta refinamiento, nivel que resulta difícil encontrar antes o después de ese lapso, que por tantos otros conceptos fue de confrontación, de parálisis y de calamidad para la comunidad uruguaya. Por razones vinculadas a la naturaleza misma del hecho artístico, los períodos más som-

bríos pueden promover labores de creación incomparables, en las cuales cabe reconocer la capacidad de creación - y hasta el clamor indirecto - del artista enfrentado al desafío de la adversidad y resuelto a combatirla. En el más antiguo reverso de esa moneda llena de contrastes, los primeros tiempos de la Comedia Nacional, como los del sector independiente, había transcurrido en cambio dentro de un medio apacible que sirvió de marco para un teatro embrionario, a veces tambaleante.

Ello obliga a manejar ahora variados elementos de juicio y eludir preconcepciones, uno de los cuales demuestra que no es fácil emprender la revisión objetiva de aquel período ya remoto ni la valoración de numerosas labores teatrales perdonadas por la emotividad de la nostalgia o por las trampas igualmente sentimentales de la adhesión hacia un pasado mítico de la cultura criolla. Ahora se habla de ciertos títulos, ciertos éxitos de público, ciertas labores de dirección y ciertas actuaciones, como si debieran integrar una categoría legendaria dentro de aquella etapa inaugural, pero la fidelidad de los recuerdos obstinados permite descartar buena parte de esos objetos de veneración retrospectiva. Un porcentaje nada pequeño de lo que se hacía en el teatro (oficial o privado) de aquellos comienzos que se situaron a fines de los años 40 y comienzos de los 50, perteneció a una categoría arqueológica que ni siquiera en su época resistía la severidad de un análisis. El escaso espíritu selectivo

para programar textos de autores nacionales, la rutina de puestas en escena de un naturalismo desolador, el rudimento vanguardista en espectáculos que pretendían incorporar novedades, la solemnidad y la vehemencia con que se confundía el valor dramático, son parte de una memoria escrupulosa empeñada en juzgar tardíamente lo que en la época pudo considerarse procedente o aceptable. Ello sucedía en momentos en que la modernidad de post-guerra beneficiaba los estilos escénicos en otras partes del mundo y los lenguajes del arte plástico a escala internacional transmitían nuevas propuestas formales a criterios escenográficos. Pero tales privilegios demoraron en aterrizar sobre Montevideo. No todo tiempo pasado fue mejor.

En la perspectiva que puede abarcarse desde el mirador actual, aquellos años fueron los de la infancia de una gran aventura, a la que el teatro de esa ciudad se lanzó valerosamente, con más brío que destreza y con el riesgo adicional de una cultura que en tantos sentidos ofrecía precario sostén de todo barniz epitelial. Sólo gradualmente esa pátina comenzó a adquirir la nobleza que da una mayor frecuentación y que se afianza con el paso de los años. La Comedia Nacional nació en una época donde todavía era usual que los elencos manejaran su repertorio diluvial, mucho más abundoso que exigente, con tres o cuatro cambios de título en días feriados, de manera que su política planificadora se guió en aquellos comienzos por una programación frondosa, que en todo caso sirvió para fogear a un vasto elenco de figuras estables, invitadas o complementarias a través de una gran variedad de géneros y calidades, aunque buena parte de ese material sólo fuera apto para indulgentes concurrencias de matinée. Demostrando el alcance formativo de un quehacer sistemático, ese galope dejaría posteriormente un saldo provechoso, porque al cabo de cierto tiempo impulsó la soltura de un equipo, capacitándolo para el abordaje de empresas mayores y para ampliar esa tarea de divulgación que eran las temporadas oficiales, sumándoles giras por el interior que llegaron a ser muy puntuales y muy amplias, además de ciertas visitas al exterior (Buenos Aires, Santiago, París, Roma, Madrid, Cádiz, Mérida) que dilataron la notoriedad de la institución. El resultado de los trabajos de la Comedia Nacional en grandes textos clásicos y contemporáneos, universales y regionales, empezó a despedir algunos fulgores a mediados de la década del 50, cuando se



Elenco de la Comedia Nacional en 1947. Archivo CIDDAE - Teatro Solís.

intentó la superproducción shakesperiana al aire libre (*Sueño de una noche de verano*), cuando se lograron montajes pirandellianos de interés (*Los gigantes de la montaña*, *El hombre, la bestia y la virtud*), cuando se afinó la puntería del buen humor (*Fin de semana*, *Las de Barranco*), cuando se depuraron las nociones de estilo y las grandes exigencias estructurales de lenguaje. Cuando esa maduración desembocó en el aplomo de la década del 60, con aciertos para la recreación de textos clásicos (*Noche de reyes*), románticos (*El Cardenal de España*) y modernos (*Galileo Galilei*), la Comedia Nacional se revistió de la aptitud que dan los años de faena constante, asumiendo la solidez que aporta el dominio de un medio expresivo.

No fue tarea sencilla seguir caminando bajo ciertos vendavales de un pasado menos lejano, porque al cumplir 30 años el elenco debió mostrar cierta docilidad para aplicarse a la tarea de montar espectáculos históricos en la línea de estampas petrificadas que solicitaba el régimen (hubo dos ejemplos inefables en 1975) arriesgando un incidente con las autoridades cuando el texto histórico era en cambio transgresor: *Isabel, tres carabelas y un charlatán* de Darío Fo, se ensayó largamente en 1974 pero su estreno fue luego prohibido. Ello demostró la ventaja coyuntural de frecuentar obras convencionales y nada polémicas, opción al fin y al cabo inevitable si el grupo pretendía sobrevivir a tales emergencias. Con todo, el elenco se las arregló para mantenerse en pie y hasta recuperar su gallardía con varios picos de repertorio (Tirso de Molina, Kafka, Lorca, Ibsen, Cos-

sa, Gorostiza) bajo unos años de dictadura que en su tramo final ya permitieron a la Comedia aceptar desafíos de texto y de estilo (Pinter, Büchner) que parecían liberados de cualquier presión ambiental. A esa altura el elenco cumplía honorablemente 35 años, a los cuales se asociaba el afecto de un público que poco antes había visto trastabillar o desaparecer otros puntales de la escena montevideana en temporadas rigurosamente vigiladas desde arriba. La Comedia Nacional seguía viva mientras se prolongaba a lo largo de una década la clausura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se dilataba por tres años el cierre de la Escuela Municipal de Arte Dramático y se postergaba indefinidamente la reconstrucción del incendiado Estudio Auditorio del Sodre, entre otras claudicaciones propias de la época. Quizá por eso algunos observadores veteranos y calificados manifestaron más que nunca el aprecio que debía despertar y que merecía el elenco oficial, cuya nave seguía a flote contra viento y marea.

La política de supervivencia fue un principio adecuado para la Comedia Nacional durante esa etapa, donde podía ser descomedida la pretensión de buscar innovaciones expresivas, grandes reformas internas o trascendentes acuerdos culturales. Bastaba con que al elenco municipal se le perdonara la vida y siguiera presente cuando subía el telón del Solís o de la Verdi, y así se razonó más de una vez al acompañar - verbalmente o por escrito - el temple de esa troupe que supo arriar o desplegar su velamen de acuerdo a las buenas o malas rachas de tiempo. Los 40 años de la Comedia Nacional coin-

cidieron luego con una recuperación democrática que permitió otros márgenes de maniobra, incluido un tercer recinto (la Sala Zavala Muniz) para las actividades del elenco, mientras ciertos indicios de fatiga en algunas labores aparecían compensados por el sello de inteligencia y la seducción visual de puestas como *Kaspar*, *La boda* o *En familia*. Muchos años antes, la Comedia Nacional había sabido crecer al amparo de directores llegados del exterior (Carlos Calderón de la Barca, Orestes Caviglia, la Xirgú, Armando Discépolo, José Estruch), supo después mantener niveles de calidad con uruguayos de primera línea que venían de otros grupos (Ruben Yáñez, Antonio Larreta, Sergio Otermin, Juan José Brenta; más tarde Omar Grasso, Mario Morgan, Juvé Salcedo, Carlos Aguilera) o que se habían formado en el propio elenco oficial (Eduardo Schinca, Alberto Candéau, Elena Zuasti, Jaime Yavitz; luego Dumas Lerena, Levon), y más recientemente con talentos extranjeros (Aderbal Freire filho) o nacionales (Héctor M. Vidal, Nelly Goitíño, Jorge Curi, Luis Cerminara), entre otros nombres que han colaborado para respaldar este bastión alrededor de sus 45 años, mientras una distinguida foja de técnicos embellecía el marco audiovisual de los espectáculos, con diseño de trajes, de luces y de espacios escénicos a cargo de gente como Guma Zorrilla, Domingo Cavallero, Carlos Torres, Osvaldo Reyno, Carlos Musso, Hugo Mazza, Nelson Mancebo, Carlos Carvalho, unos cuantos compositores destacados y algunos ingenios más, entre los que debe contabilizarse al personal de escenario y a los funcionarios administrativos, apoyos menos visibles pero sin los cuales el endiablado engranaje no funcionaría.

Mirar hacia atrás supone echar un largo vistazo al organismo que se ha mantenido vivo, pero significa también tomar nota de gente que ya murió y cuya presencia en la Comedia fue no sólo decisiva sino además imborrable. Los nombres de Margarita Xirgú, Alberto Candéau, de Enrique Guarnero, de Maruja Santullo, de Horacio Preve, de Estela Castro o de Marina Sauchenco, presiden una galería fantasmal que ya es un cortejo de aparición ineludible cuando se repasa el curso de ese medio siglo. La estampa, la voz y el temperamento de esa gente han quedado suspendidos en el aire, como si el recuerdo los convocara para cumplir su evaporación, entre muchos otros difuntos cuyas galas ayudaron a ennoblecer el camino del elenco. No todos fueron debidamente

homenajeados ni respetuosamente tratados por la maquinaria oficial donde prestaban servicios. Alguna gente admirable debió tolerar que se dejara sin efecto su contrato al cumplir 70 años, edad que en materia artística no supone la extinción de una vida útil como en cambio puede admitirse en otros órdenes de la esfera pública. Pero a falta de gratitud administrativa y a cambio del desconocimiento que unos cuantos talentos debieron padecer por parte de algunos jefes desprevénidos, este homenaje tiene que servir como despabilador de la mala memoria para mantener latente la imagen de aquellas notabilidades y para que no se borre todo lo que este país les debe. Sesenta y tres años son un período en que no resulta posible evitar tropezones ni errores. La Comedia Nacional cometió muchas veces el disparate de estrenar lo que no debía y el disparate inverso, consistente en bajar de cartel un éxito porque se había fijado una fecha inmovible para el próximo estreno; cometió el pecado de desaprovechar durante años las posibilidades de algunos integrantes de su plantel, produjo al cabo del tiempo un aire viciado en el que se agriaron algunas relaciones internas, como ocurre con familias cuyos miembros conviven demasiados años bajo el mismo techo; priorizó más de una vez la encorsetada rutina en perjuicio de un desahogo renovador; toleró a veces el montaje de un texto mediocre saltando la posibilidad de programar ejemplos audaces o removedores, y permitió que eso sucediera por razones de emotividad, de interés o de descuido a veces imperdonables.

Pero al margen de esas y de cualquier otra flaqueza, esta compañía montevideana ha tenido muchos hallazgos perdurables, ha exaltado los mayores ejemplos de la literatura dramática, ha sabido sacar partido del destello de sus integrantes excepcionales, ha generado en su público una solidaridad que no se desvanece, y ha mantenido hasta hoy una presencia amada y vertebral, como columna de profesionalismo delante de un movimiento de grupos independientes cuyo mérito nadie discute pero cuya prestación (durante décadas) de trabajos artísticos no remunerados, admitía un debate sobre el doble filo de esa magnanimidad, a través del la cual el artista parece vivir del aire. La Comedia Nacional en cambio ha asegurado a sus actores la posibilidad de vivir del teatro, excepción que todavía debe agradecerse a los fundadores – desde Zavala Muniz hasta Curotto – en el país donde muchos esfuerzos culturales, aportes intelectuales y sacrificios artísticos han sido entregados de manera injustamente honoraria.

Estamos ante una celebración irresistible para proponer a los uruguayos este modelo de longevidad en la materia. Lo bueno, en calidad de testigo de tantos años fermentales, tantos estrenos, tantos aplausos y tantas caras famosas saludando desde el escenario del Solís, es repasar la lista de figuras sin par que han sido compañeros de ayer o de hoy, desde China Zorrilla, Rafael Salzano o Martínez Mieres (que alguna vez formaron parte de la hueste oficial) hasta los que siguen brillando ahora en sus repartos.



Programa de "Tartufo" de Molière, Comedia Nacional, 1952. Dirección de Margarita Xirgú. Actúan Alberto Candéau, Enrique Guarnero, Maruja Santullo, China Zorrilla, Horacio Preve, Carmen Casnell, Ramón Otero, Carlos Muñoz, Estela Castro, Juan Jones, Estela Medina, Dumas Lerena, Eduardo Prous y Luis Casella. Archivo CA/GP.

3 IMPORTANCIA DE LOS INDEPENDIENTES

■ JORGE PIGNATARO CALERO

Cuando se repasa la breve historia del teatro en el Uruguay, nadie o casi nadie debe albergar dudas acerca de la gravitación fundamental que ha tenido la década del 1940 como hito importante en su evolución y su consolidación como fenómeno cultural constitutivo de una personalidad propia y perfectamente diferenciada, tal como lo afirma en su página inicial el estudio que el dramaturgo compatriota Juan Carlos Legido dedicó en 1968 al teatro uruguayo. Hasta entonces y desde sus comienzos, sostiene Legido, por estos lares el teatro estaba "estrechamente vinculado al fenómeno cultural rioplatense, [...] subsidiario de su hermano mayor, el teatro argentino". Y cita como circunstancias sociopolíticas determinantes de un cambio radical en la situación, el cierre de la frontera con la Argentina dispuesto por el general Perón, el crecimiento demográfico y cultural de Montevideo tras la Segunda Guerra Mundial, y una mayor sensibilidad hacia raíces culturales propias materializada, a nuestro entender, en la creación de la Comedia Nacional y en el surgimiento y desarrollo imparable del movimiento teatral independiente.

A poco que se avanza en la investigación en la búsqueda de datos, nombres, textos, fechas, testimonios vivos, trabajos críticos, se va abriendo un amplio panorama de la actividad artístico-cultural del país en las siete u ocho décadas transcurridas, y de sus connotaciones e implicaciones históricas, sociales, políticas, económicas, filosóficas y éticas. Se adquiere, también, una cabal noción del considerable esfuerzo humano, de los no menos considerables recursos financieros y del vasto material dramático que ha consumido y quemado la voraz usina que es el teatro independiente, donde tanta gente desinteresada y entusiasta ha militado sin reparar en sacrificios y a impulsos de un generoso e inspirado aliento humanista.

Promediando el siglo XX un nuevo tiempo sociocultural se puso en marcha con el teatro independiente, junto al cual la Comedia Nacional oficiaba de ente testigo de los cambios que se sucedieron, se sucedían y seguirían sucediéndose merced a la fermental presencia de los independientes. Admitida pues, la relevancia fáctica y teórica de ese hito fundamental, hasta el lenguaje al uso de los aficionados teatrosos y de los ejecutantes teatrístas, así como de los más avesados analistas, incorporó necesariamente al habla cotidiana expresiones como



Afiche del **Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente** realizado en marzo-abril de 1960 en el Teatro Victoria. Archivo CA/GP.

"transgresor, revulsivo, iconoclasta" y otras por el estilo, al tiempo que archivaba en el desván de las antiguallas finiseculares los rubores y las falsas prudencias que vedaban antaño el maltrato coloquial de las gentes e invocaban pretenciosamente una cultiparla impropcedente.

Los cambios que a cada paso provocaba el quehacer del teatro independiente no se limitaron, como podrá imaginar el lector si es que ya no lo ha experimentado por sí mismo, a las exterioridades formales, y un sinfín de temas

insertos en la problemática ciudadana más corriente fueron subiendo a los escenarios; lo que trajo como consecuencia previsible el crecimiento numérico de los públicos, tornando cosa corriente la prolongada permanencia de ciertos títulos en cartelera debido a la inusitada abundancia de espectadores que se sentían "retratados" en escena, donde veían reflejadas sus más acuciantes preocupaciones. Ya no les bastaban ni les satisfacían a ellos los asuntos plenos de sentimentalinas románticonas al estilo decimonónico; antes bien, las cuestiones so-



Programa de "Caracol col col..." o "Largando el coturno", Club de Teatro, 1959. Se trató de una "revista musical de bolsillo" escrita por Carlos Maggi, Carlos María Gutiérrez, Andrés Castillo, Sergio Otermin, José Estruch y Antonio Larreta, dirigida por Estruch y Larreta, con música de Jaurés Lamarque Pons, Enrique Almada y Gorgias Gianola interpretada, entre otros, por Felisberto Hernández. Entre los actores se contaban Graciela Gelós, Dahd Sfeir, Henry Trayles, Roberto Fontana, Antonio Larreta, Sergio Otermin, Juan Ribeiro, Jorge Sclavo, Claudio Solari y Federico Wolff. Archivo CA/GP.

ciales, las diferencias de clases, los intrínquilos políticos, las revisiones históricas eran formas - entre otras muchas - de ponerse al día y modernizar el teatro. Y los independientes estuvieron allí en primera línea. Y siguen estando, al punto que hoy todavía es posible coincidir con lo que el erudito argentino José Marial afirmaba ya en 1955: "El teatro independiente crea su teoría artística y en su contenido involucra nociones y conceptos que van desde el aspecto de su conducta hasta una integración ética en función de su actividad dramática".

Desde ese hito que en Uruguay se ubica en la década de 1940 se han sucedido las más variadas experiencias que nos permiten afirmar que allí nació el más auténtico y verdadero "teatro uruguayo", el que, independientes mediante, supo y pudo reasumir toda la esencia humanista que ya alentaba en Florencio Sánchez y en El León ciego de Ernesto Herrera. Y aunque sus más entusiastas practicantes eran en su abrumadora mayoría jóvenes aficionados, tuvieron

la clara visión del mundo que se les abría pleno de posibilidades. Optaron por seguir al pie de la letra, en la medida de sus menguadas posibilidades, las premisas de Romain Rolland que los llevaron a denominar Teatro del Pueblo al primer grupo que crearon, como quería el escritor francés, para quien ese teatro no era "artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es, por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos. No se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde sólo el nombre es nuevo; teatros burgueses que intentan el cambio diciéndose populares. Se trata de erigir teatros por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un nuevo mundo."

No es casual que la aparición de los independientes y su dificultoso pero empecinado desarrollo coincidió - y en buena medida significó también - la desaparición de un personaje muy corriente por los años del hito que nos ocupa: el empresario teatral, el hombre que ponía sus dineros al servicio de un espectáculo que fuera meramente rentable, y allí terminaba su ambición. Esta circunstancia, que en más de una oportunidad le hemos oído mencionar al maestro Rubén Yáñez como uno de los factores desencadenantes de los cambios que nos ocupan,

enriquece el valor operativo de los independientes al despejar el quehacer teatral de un elemento que envilecía muchas realizaciones al hundirlas en lo que el poeta uruguayo Rubén Lena llama "el basurero del mal gusto": el teatro comercial, el más grosero y bastardo, que prácticamente desapareció cuando surgieron los independientes. Su función accesoriamente sanitaria se vio reforzada, es cierto, con la creación de la Comedia Nacional, que vino a establecer un ágil cartabón comparativo de calidades que permitió al público afinar sus exigencias, engrosar su concurrencia alimentando de necesarios (y a menudo imprescindibles) recursos a los grupos independientes. Su número se fue multiplicando vegetativamente, y aunque a menudo esos "jóvenes aficionados" hoy incurrir en apresuramientos que comprometen la calidad de su quehacer escénico por falta de madurez o de suficiente formación, la levadura creativa está en toda su potencia en las manos de ellos.

Podemos sostener con satisfacción que el verdadero teatro uruguayo ha nacido en los años cuarenta y sigue tan jovial y dinámico, porque con todas las variantes formales, ideológicas o estructurales imaginables el teatro independiente sigue defendiendo sus altos valores. Y el público uruguayo, en actitud congruente, acompaña esas notables realizaciones por variable que sea su grado de valor, con



Afiche de "Los fracasados" de Henri Lenormand, Teatro Circular de Montevideo, 1957. Dirección de Hugo Mazza. Diseño del equipo As. Archivo CA/GP.

una corriente sostenida que asegura su permanencia y su resistencia ante los burdos intentos competitivos del teatro comercial que, a menudo, se pretende disfrazar con el rótulo de popular, obligando a recordar la prevención de Rolland cuando reclamaba “No se incurra en equívocos”.

Algunos nombres y fechas que en el desarrollo del teatro independiente han tenido particular relevancia: El 22 de febrero de 1937 nació el Teatro del Pueblo de un grupo de obreros, empleados y estudiantes liderados por Manuel Domínguez Santamaría quien, años más tarde, llegaría a dirigir la Escuela Municipal de Arte Dramático. Un quinquenio más tarde, en diciembre de 1942, por iniciativa del Departamento de Extensión Cultural del Centro de Estudiantes de Derecho, surgió el Teatro Universitario del Uruguay en el cual figurarían algunos importantes nombres de la cultura nacional, como el dramaturgo Andrés Castillo o la Dra. Adela Reta. Tras ellos se multiplicaron los grupos, algunos desaparecidos como La Barraca, Club de Teatro, Teatro Experimental, Teatro Libre, Thespis, Ars Pulchra; y otros que aún perduran como El Tinglado, El Galpón, Teatro Circular y muchos más, con también importantes nombres al frente de ellos, como Atahualpa del Cioppo, María Abelenda Pons de Mendizábal, Eduardo Malet, Rubén Castillo y tantos otros que, a su turno, aportaron entusiasta y laboriosamente su grano de arena en el empeño común. En 1947, a diez años de la fundación de Teatro del Pueblo, se creaba la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI).

- Referencias:
 Juan Carlos Legido: El teatro uruguayo. Tauro, Montevideo, 1968.
 José Marial: El teatro independiente. Alpe, Buenos Aires, 1955.
 Jorge Pignataro: El teatro independiente uruguayo. Arca, Montevideo, 1968.
 Romain Rolland: El teatro del pueblo. Quetzal, Buenos Aires, 1953.

club de teatro			presenta		
MADRE CORAJE					
de BERTOLT BRECHT					
en versión de HARALD SCHIRVELL					
en 1 ACTO Y 3 ESCENAS					
ROBERTO POR CADA UNO DE AJACCIOB!					
Donante	Esteban Miranda	El Surco	Rubén Arellano	Flora	Esteban Miranda
Donada	del Teatro Teo		Rubén Arellano		Lele Polonski
Madrina	Jorge Conessa		Rubén Arellano		Rubén Arellano
Madrin	Concepción Barilla		Lele Polonski		Rubén Arellano
	de la Escuela Municipal		Adriano Ribón		Julia Elze
	Sergio Chacón		Jules Montesinos		Jorge Conessa
	Juan Ribotta		Lele Polonski		Esteban Chacón
	Mari Vázquez		Armando Larrosa		Jorge Conessa
	Rubén Fontana		Rubén Arellano		Rubén Arellano
	Esteban Chacón		Jules Montesinos		Esteban Chacón
	de El Surco		Jules Montesinos		Rubén Arellano
	Claudio Solari		Maria Luisa Basso		Esteban Chacón
	Sergio Arellano		Ulises Milla		Esteban Chacón
	Dahí Blau		Rubén Arellano		Esteban Chacón
			Rubén Arellano		Esteban Chacón
			Rubén Arellano		Esteban Chacón
			Rubén Arellano		Esteban Chacón

Programa de “Madre Coraje” de Bertolt Brecht, Club de Teatro, 1958. Dirección de Laura Escalante, escenografía de Mario Galup, vestuario de Domingo Cavallero e iluminación de Gorgias Gianola. Actúan, entre otros, China Zorrilla, Sergio Otermin, Juan Ribeiro, Mari Vázquez, Roberto Fontana y Claudio Solari. Archivo CA/GP.



Afiche de “Gigi” de Colette, Teatro Circular. Diseño de Hermenegildo Sábat, equipo As. Archivo CA/GP.



Elenco del Teatro del Pueblo a comienzos de la década del 1940. Foto anónima.



Interior, Teatro Victoria, Montevideo. Archivo CMDF.

PRINCIPIOS GENERALES DEL TEATRO INDEPENDIENTE URUGUAYO

Andrés Castillo recuerda que en la Segunda Reunión General de Consejos Directivos de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, realizada en 1963, se establecieron definitivamente los llamados “Principios generales del Teatro Independiente Uruguayo”:

1. Independencia:

De toda sujeción comercial, de toda ingerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva.

2. Teatro de arte:

Buscar por medio de la continua experimentación la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte.

3. Teatro nacional:

Actuar a modo de fermento sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.

4. Teatro popular:

Obtener la popularización del Teatro, en el sentido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo.

5. Organización democrática:

Debe manifestarse por el sistema de institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.

6. Intercambio cultural:

El teatro independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el exterior de los auténticos valores de nuestra cultura.

7. Militancia:

Los teatros independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad misma; en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo, y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

Señala Jorge Abbondanza en “El teatro independiente: Lo que hoy parece portentoso es la perduración de aquella mística inicial, la convicción con que una oleada de luchadores de la cultura supo mantener entera su intuición y sus métodos de trabajo, para contagiarla a las generaciones que han llegado después y han continuado la marcha sin degradar sus principios”.

Tomado del artículo de Jorge Dubatti “La historia de El Galpón”. http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/dubatti001.htm



Interior, sala mayor (César Campodónico) de **El Galpón**, Montevideo, en la actualidad. Archivo CMDF.

Tapas genéricas de los programas del **Teatro Circular** durante largos años. El dibujo es de Hugo Mazza. La realización gráfica era del equipo As, y los colores variaban de obra en obra. Archivo CA/GP.

4 TRINIDAD GUEVARA ¿PRIMERA ACTRIZ ORIENTAL?

■ ROGER MIRZA

Trinidad Ladrón de Guevara nació el 11 de mayo de 1798 en Santo Domingo Soriano, Banda Oriental. Hija de Joaquín Ladrón de Guevara, apuntador, archivista y ocasionalmente actor en el papel de "barba" o gracioso. Desde muy niña actuó en Montevideo en la Casa de Comedias junto a Juan Casacuberta el futuro gran actor, de su misma edad, a comienzos del siglo XIX. Rápidamente se convierte en actriz independiente a los 17 años y será "primera dama" junto a Petronila Serrano en 1816. Se la ha elogiado por su perfecta dicción y claridad de su voz, además de la naturalidad que le prestaba a sus personajes que la convirtieron en "estrella en rápido ascenso" y "pilar indiscutido del Coliseo", como señala Klein. A fines de 1816 y ante la inminencia de la entrada de las tropas portuguesas en Montevideo (enero de 1817), se traslada a Buenos Aires junto a otros actores como Petronila Serrano y Fernando Quijano y comienza a trabajar en el teatro porteño, donde se distingue tanto en papeles de comedias como en tragedias como *Roma libre* o *el Bruto* de Alfieri, *Dido* y *Argia* de Juan Cruz Varela, *El amor y la intriga* de Schiller, *Otelo* de Shakespeare, o *Atala* de Chateaubriand, además de la *Loa al General Belgrano* de Joaquín Culebras. También actuó en comedias e interpretó papeles de hombres, como en *Pablo* y *Virginia* de Bernardin de Saint Pierre, según apunta Cilento. En los escenarios de Buenos Aires, actuó junto con grandes actores del momento como Luis Ambrosio Morante, Juan Manuel Velarde y Juan Casacuberta, y también recorrió los de Montevideo, Córdoba, Mendoza y Santiago de Chile. Su modo de actuación y su avance hacia la naturalidad sin animaciones exageradas basada en la expresividad de los ojos y la dicción clara, fue uno de los logros que más apreciaron los actores que la acompañaban y especialmente Francisco Cáceres y Juan José de los Santos Casacuberta que la tomaron como modelo de interpretación, indica Cilento. Tuvo siete hijos sin estar casada, de los cuales la mayor, Carolina, nacida en Montevideo a comienzos de 1816, fue la única reconocida por su padre, Manuel Oribe. Dos de sus hijas más pequeñas y los dos varones más jóvenes fueron también actores. Mariano Bosch, citado en el Diccionario biográfico del actor en Buenos Aires, considera que Trinidad Guevara fue una verdadera reformadora del teatro porteño, "la primera en comprender que el actor genial no es el que recita versos, sino aquel que interpreta el personaje o lo crea de

acuerdo con lo que el autor ha hecho de él". Sin embargo no fue la primera actriz oriental, como se ha dicho, aunque su notoriedad alcanzó a ambas orillas del Plata y superó a la de su antecesora, Petronila Serrano, quien alternó papeles de primera dama con la joven Trinidad en sus comienzos. Casada con Juan Quijano, también actor, Petronila cuya carrera se inicia en su adolescencia en Montevideo en 1801, será la madre de Fernando Quijano, junto al que sostendrá la perduración de la compañía en Montevideo a lo largo de varias décadas en forma casi ininterrumpida, hasta mediados del siglo XIX (fallece en Montevideo en 1858). Trinidad, en cambio, radicada en Buenos Aires desde 1816, realizó largas temporadas a lo largo de décadas en la capital porteña, aunque también viajó a Brasil, Mendoza, Santiago de Chile y Montevideo, para reintegrarse siempre a los escenarios de Buenos Aires. En 1856 y encontrándose en una difícil situación económica realizará una última función en su beneficio en el Teatro El Porvenir, a los 58 años y anunciará su retiro tres días después, a través de un comunicado de prensa. Falleció en Montevideo el 24 de julio de 1873, a los 75 años, en un anonimato que contrastó con las preferencias que le otorgó el público de ambas orillas en sus décadas de esplendor entre 1815 y 1840. Como resalta Cilento, su ejemplo no se limitó al teatro sino que "irradió desde el escenario modelos femeninos imitados en su época".



Referencias:

Teodoro Klein: *El actor en el Río de la Plata*. Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1984.
Laura Cilento: "Trinidad Guevara". En Osvaldo Pelletieri (director): *Diccionario biográfico del actor en Buenos Aires*. Galerna, Buenos Aires, 2008.



La Casa de Comedias. Archivo Nacional de la Imagen - SODRE

5 JOSÉ J. PODESTÁ Y EL NACIMIENTO DE UN “TEATRO NACIONAL”



■ ROGER MIRZA

José J. (Pepe) Podestá nació el 16 de octubre de 1858 en Montevideo y murió el 5 de mayo de 1937 en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires. Hijo de una pareja de italianos genoveses, vivió con su numerosa familia hasta los 16 años en Montevideo, en la calle Maldonado entre Andes y Convención en una casona que llegó a tener doce piezas: “esa fue la casa solariega de los Podestá” afirma, y “desde allí al mar había sólo tres cuadras y hasta los 16 años viví atraído por aquella costa y su amplio mar de abundante pesca” como dice en *Medio siglo de farándula*. Desde muy joven se inició en los ejercicios circenses en Montevideo, donde con sus hermanos y a lo largo de varios años realizaban toda clase de pruebas, como equilibristas, acróbatas, jinetes, trapevistas y músicos, presentando espectáculos propios o como contratados por compañías de circo. A partir de 1880 se traslada con sus hermanos a Buenos Aires, donde presentan el circo Rosso-Podestá que debuta en mayo de dicho año en el Jardín Florida (Florida y Paraguay). Posteriormente realizan varias giras por ciudades de la región incluyendo Buenos Aires, Montevideo, Rosario y el sur del Brasil. Es en esos años que Pepe crea el payaso *Pepino 88* (por el diminutivo italiano de su apodo y por el número que formaba en la espalda de su traje blanco un parche negro con cuatro lunares blancos). Además de los ejercicios y pruebas circenses, se realizaban en el picadero de los circos algunas pantomimas y sainetes que “concluían infaltablemente a vejigazos y a palos, por cierto inofensivos”, apunta Pepe Podestá. En 1884, Alfredo Cattaneo, buscando una novedad para la función a beneficio de los hermanos Carlo, aconseja a Eduardo Gutiérrez convertir su exitoso folletín de *Juan Moreira* en pantomima circense. Nace, así, la pantomima de *Juan Moreira* y dos años más tarde el 10 de abril de 1886, en Chivilcoy, Pepe Podestá a partir de un consejo de Don León Beauptuy incorpora la palabra a la obra, lo que se convertirá en el punto de partida del llamado teatro gauchesco y de lo que se llamará el Teatro Nacional rioplatense. La obra es llevada también a Montevideo, donde cumplirá 42 funciones y allí por consejo de Elías Regules (padre), Pepe Podestá sustituirá en la obra, *el gato por el pericón*. En la siguiente temporada en Buenos Aires el sostenido éxito de la representación convertirá a *Juan Moreira* en el “drama nacional”, con un público que asistirá masivamente, incluyendo al presidente Carlos Pellegrini. En 1890 por pri-

mera vez la prensa se ocupa ampliamente del espectáculo que concita ahora a lo mejor de la sociedad –“la vida representada de *Juan Moreira* es hoy la admiración de la sociedad más distinguida de la capital” dirá el periódico *Sud América*, citado en *Medio siglo de farándula*.

A partir de 1901 la compañía se instala en el Teatro Apolo e inicia la década más exitosa de su carrera que, además, marca el tránsito del circo al teatro a la italiana, así como el tránsito del picadero, con su escenario circular y la arena, a las tablas del escenario frontal y cerrado, lo que exigirá una importante transformación de los actores. Se multiplican las funciones en Buenos Aires, Montevideo, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, agregándose varias obras que configuran, junto al *Juan Moreira*, el inicio del llamado teatro gauchesco: la adaptación teatral de *Martín Fierro* por Elías Regules (hijo) en 1890, *Juan Cuello* de Podestá-Mejías en el mismo año, *Julián Giménez* de Abdón Arózteguy en 1891, *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio en 1892. La década de 1890 significa, también, la consagración de la familia Podestá, con actores como Pablo y Blanca Podestá y nuevos dramaturgos como Ezequiel Soria (verdadero director artístico de la compañía), Enrique García Velloso, Roberto Payró, Nicolás Granada, Martín Coronado y Florencio Sánchez, del que los Podestá (Pepe y Jerónimo) estrenarán en diversos teatros, varias obras. Con Ezequiel Soria, Pepe y su elenco se profesionalizan como actores, mejoran y perfeccionan su estilo e incorporan recursos de un naturalismo primitivo que les permite estrenar obras como *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso en 1902, *Al campo* de Nicolás Granada, *Canción trágica* de Roberto Payró y *La piedra del escándalo* de Martín Coronado.

En 1903 Pepe organiza el primer concurso de dramaturgia revelando otra de sus facetas, como fervoroso defensor de la creación dramática nacional. Tres años después, en 1906, Pablo abandona el elenco y es reemplazado por Florencio Parravicini, pero se reintegra en 1911, lo que genera la creación de la Compañía Pablo Podestá dirigida por Pepe Podestá, aunque sin éxito. Posteriormente y después de un nuevo pasaje por el circo, Pepe regresa a las tablas y logra en 1918 un importante éxito con *La chacra de don Lorenzo* de Martín Coronado, además de realizar giras por las provincias. Su último gran éxito frente a la compañía Podestá-

Daglio en el Coliseo Podestá de La Plata ciudad donde tenía su casa y en la que se había retirado- fue nuevamente con *Juan Moreira* en 1925, que cumplió 125 funciones. En ese año en el teatro Hippodromo se organiza una función extraordinaria en su honor, a la que asistió el Presidente de la República Argentina, Marcelo T. de Alvear, entre otras figuras. En 1930, Pepe publica *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*, verdadera crónica de su trayectoria que marca su decisiva intervención en la aparición de un nuevo género, el teatro gauchesco, y en la creación de un teatro rioplatense, gracias a su talento, a su indudable instinto teatral y a la empecinada constancia en su trabajo. Importa señalar, por último que, si la versión hablada de *Juan Moreira* en 1886 ha sido considerada el punto de partida del teatro nacional, numerosos críticos cultos como Mariano Bosch y Ricardo Rojas han atacado esa posición. Sin embargo, Ángel Rama puntualiza certeramente: “antes de 1886 hubo una producción dramática ... pero no hubo teatro”, refiriéndose a la ausencia de un teatro propio que no fuera dependiente de la imitación europea, y al surgimiento a partir de esa fecha de textos, temas, actores y estilos de representación criollos, con un público que respondió masivamente a esa modalidad.

Referencias:
 Juan González Urriaga: Los Podestá. El teatro rioplatense a través de “La gran familia”. Ed. del autor, Montevideo, 2001.
 Teodoro Klein: De Casacuberta a los Podestá. Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.
 Osvaldo Pelletieri (dir.): Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Galerna, Buenos Aires, 2009.
 José J. Podestá: Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá. Galema, Buenos Aires, 2003.
 Ángel Rama: “La creación de un teatro nacional”. Prólogo a *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José J. Podestá. Fascículo de Enciclopedia Uruguaya N° 24, Montevideo, 1968.



José J. Podestá en “Juan Moreira”, sin fecha. Pepe es el actor que yace en el suelo, encepado. Foto anónima.

6 EL CENTENARIO DE FLORENCIO SÁNCHEZ (1875-1910)



■ JORGE ABBONDANZA

Con raya al medio, el pelo le caía por ambos lados sobre una cara fea de labios prominentes, coronando un cuerpo muy alto y extremadamente flaco, cuyos brazos solía agitar como apoyo para su discurso. Dentro de esa estampa desmelenada, un poco bohemía y huesuda, habitaba Florencio Sánchez, el soldado nacionalista que en el alzamiento de 1897 peleó junto a Aparicio Saravia en dos batallas, para dejar más tarde aquellas tiendas y acercarse al anarquismo, volcando allí su otro combate contra las injusticias sociales y a favor de los desheredados, en un Uruguay embrionario y atravesado por los fragores de la guerra civil. En varios sentidos, Florencio (nacido en Montevideo, el 17 de enero de 1875) fue tan tempestuoso como su época, desahogándose desde la adolescencia en un trajín periodístico que practicó en diarios uruguayos (Minas, Mercedes) y también argentinos (Rosario, Buenos Aires). Era un hombre impaciente y de escritura veloz, que durante su larga década como cronista fue incisivo para estampar ideas en cuentos y columnas satíricas sobre la sociedad del momento -que era bastante simuladora e indiscreta- logrando que esas burlas a la mentalidad burguesa y al provincianismo afilaran unos textos risueños con la puntería que después trasladaría al teatro.

En 2010 se cumplen cien años de la muerte de Florencio, una fecha que su país debería recordar con más amplitud que la prometida hasta el momento. Según dicen, el Ministerio de Cultura promoverá una muestra itinerante sobre su vida y obra, mientras la Intendencia montevideana hará un concurso entre grupos teatrales que pongan en escena algunos de sus títulos. Pero además sería justo publicar un libro conmemorativo que incluyera sus piezas con algún aporte embellecedor de diseñadores y plásticos, o proponer un homenaje nacional que compensara la escasa generosidad con que el Uruguay trató hace un siglo al dramaturgo, cuya efigie no figura en los billetes del papel moneda donde en cambio aparecen desde Juana de Ibarbourou, Fabini o Varela, hasta Juan Zorrilla, Figari, Vásquez Acevedo y Dámaso Antonio Larrañaga. Es cierto que una sala teatral del Cerro lleva su nombre y ocurre lo mismo con otra en Paysandú, pero debe agregarse como reproche al nomenclator montevideano que la única calle que lo recuerda en la capital, mide apenas una cuadra en un rincón secundario de Pocitos, lo cual resulta bastante inexplicable ante otros personajes menos fulgurantes -aun-



Afiche de "La Gringa" de Florencio Sánchez. Archivo Carlos Varzi.

que políticamente mejor ubicados- que han servido para bautizar largas calles y grandes avenidas. Dichas faltas se suavizan apenas porque un retazo del Parque Rodó, vagamente delimitado, se llama Plaza Florencio Sánchez, y a unas cuadras de allí, en el borde de esa misma arboleda, se alza el espléndido busto modelado por Luis Cantú, aunque ese monumento es de 1937 y se implantó 26 años y pico después de la muerte del escritor. Ello demuestra las lentitudes uruguayas hasta en el terreno de los reconocimientos póstumos, esos despliegues tardíos con que el país pretende a veces remediar la falta de apoyo que ciertos creadores de primera línea han soportado en vida. En el caso de Florencio, la posibilidad de otorgarle una pensión que le permitiera en 1909 viajar por primera vez a Europa (y que exigía aprobación parlamentaria) quedó frenada en el Senado. Sólo la firma del presidente Williman, nombrándolo comisionado por el Poder Ejecutivo para estudiar en Roma la participación uruguaya en una exposición internacional, le permitió emprender ese viaje cuando ya estaba gravemente enfermo de tuberculosis, a raíz de lo cual murió en Milán el 7 de noviembre

de 1910, a los 35 años de edad, cuando la poca plata que le habían asignado como viático ya se le había terminado. Más útil para que perdure su imagen fue la decisión del Círculo de la Crítica Teatral de Montevideo al designar como "Florencio" el trofeo anual (obra del escultor Yepes) que se concede a las mejores labores escénicas, un legado mantenido luego por la Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, hasta el día de hoy.

El malquerido

Un reflejo de la desestima con que lo trató el país (por no hablar de la modestia de esta plaza) es que Sánchez haya estrenado dieciséis de sus obras en Buenos Aires y solamente cuatro en Montevideo. Pero todos los cuestionamientos que puedan hacerse ahora al trato que recibió durante su vida, tendrían su aprobación, la de un hombre que fue temperamental y discutidor, dotado de un agudo ojo crítico para ver las mezquindades en que podía incurrir la clase política, junto a la poca recompensa destinada por el medio criollo a la tarea artística. La élite dirigente rara vez consagra en tiempo y forma a los creadores polémicos -sea donde sea- con la remota excepción de Noruega, que inauguró en vida de Ibsen la estatua de cuerpo entero dedicada al dramaturgo e instalada en Oslo, delante del Teatro Nacional. Los círculos oficiales del Uruguay, que casi nunca son ilustrados ni valientes en materia cultural, tampoco auxiliaron a Rafael Barradas para su regreso final al país, ni a José Enrique Rodó para su único viaje a Europa, que por último pudo realizar gracias a la revista argentina *Caras y Caretas*, poco antes de morir en Palermo en 1917.

El centenario de la desaparición de Florencio debe servir para reflexionar sobre todo eso, aunque de paso también debe ser útil para mantener vivo el recuerdo de su producción teatral, a la que dedicó los últimos seis años que le quedaban después del éxito de *M'hijo el doctor* en 1903. En la época, el Río de la Plata era visitado por numerosos elencos europeos cuyo repertorio abordaba textos clásicos y piezas de un romanticismo agónico, pero también ejemplos de una corriente naturalista que fue virando hacia el realismo a medida que unos temas mayormente descriptivos iban volviéndose más hondos, trascendiendo lo anecdótico en beneficio de una penetración conceptual. La tendencia tenía raíces literarias en narradores como Zola, aunque el espíritu de esa línea se remontaba a Balzac. Cuando llegó al teatro, el naturalismo -y sobre todo el realismo, que fue su expresión de madurez- clavaron el diente en temas de ac-



Florencio Sánchez como apuntador teatral. Dibujo de Hermenegildo Sábat para el afiche de los Días del Patrimonio 2010.

tualidad, con un enfoque a menudo crítico para ilustrar las condiciones sociales y económicas de la gente, los conflictos individuales y colectivos, la sombra de la política sobre la vida.

Esa manera de abrir los ojos pudo aterrizar en el teatro rioplatense porque en 1884 José Podestá había tenido en Buenos Aires la luminosa idea de convertir *Juan Moreira*, el folletín de Eduardo Gutiérrez ya publicado por la prensa, en un acto de pantomima presentado en la pista del circo Podestá-Scotti, donde dos años más tarde se ofreció como un drama con letra. Gracias al éxito que tuvo, saltó en poco tiempo del picadero a las tablas, estableciendo un punto de partida para el notable auge de los temas rurales en el teatro regional, un género al que Florencio dedicó una parte sustancial de su obra. Los desafíos y contratiempos del hombre de campo fueron el eje para toda una generación de dramaturgos, en medio de la cual Florencio impuso un sello personal respaldado por su intuición fuera de serie, la que le permitía abrir al espectador el acceso a un juego de ideas por debajo de los hechos cotidianos que pintaba. Esa transparencia, expresada en lenguaje de una teatralidad a veces magistral, despertaba el razonamiento del público después de provocar su emoción,

de manera que la entraña de cada pieza dejara en la concurrencia un rastro duradero, más allá de la peripecia externa de su trama.

Las criaturas

Y así su obra pudo aludir al choque cultural entre dos generaciones (*M'hijo el doctor*), a la xenofobia ante el empuje de los inmigrantes (*La gringa*) o al despojo de viejos propietarios rurales por una invasora clase latifundista (*Barranca abajo*), otorgando un vuelo testimonial a los problemas de la gente en el paisaje campestre, que hasta ese momento se habían limitado en su versión teatral a un tono costumbrista de moderado relieve. Dotar al género del calado que manejó Florencio, fue una manera de reavivar la conciencia del prójimo, redoblando el interés del espectador por los asuntos nacionales en esa primera década del siglo XX, donde se producían otras transformaciones en la conducción política, la legislación social, el surgimiento de una clase influyente a cargo de la industria y la banca, el auge de una nueva literatura nacional en poesía, ensayo y narrativa, la aparición de una lucha obrera y de partidos afines al sector, la definitiva superación de las guerras civiles. Junto con todo ello también evolucionaba la pintura de los maestros uruguayos, documen-

tando la realidad nacional por caminos paralelos a los del teatro, porque -desde Blanes en adelante- atrapaba por un lado el paisaje rural y por otro las escenas urbanas, como volvería a ocurrir luego en la obra de Figari.

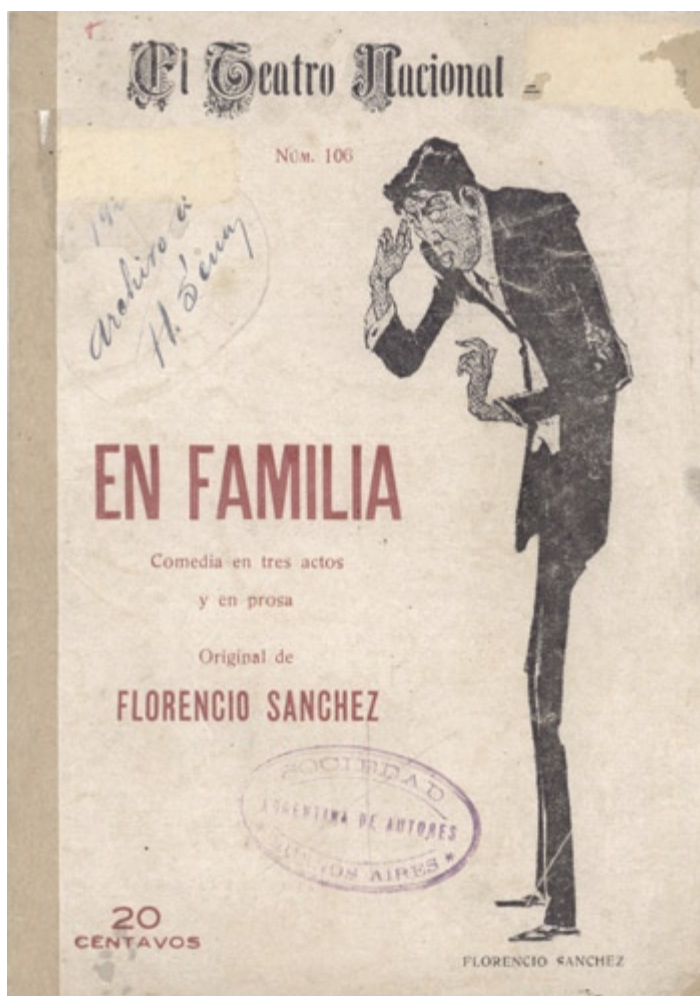
El teatro también cambiaba. Mirado desde la perspectiva de todo un siglo, a través de la embestida del cine y después de la televisión, ya no es fácil imaginar a la actividad escénica como proveedora del mayor pasatiempo popular, reinando en el centro mismo del mundo del espectáculo y convocando a una enorme corriente de público de toda edad y condición. Pero hay que hacer un esfuerzo y adivinar la fuerza que esa posición daba al teatro del Novecientos y por lo tanto el alcance que tenía como herramienta de difusión, como auxiliar de las ideologías y como arma de seducción de los estados de ánimo de la platea. En ese momento, junto con el drama rural creció el sainete, que tenía un lejano origen zarzuelero y dibujaba los claroscuros de la vida en un medio arrabalero, con el acentuado color de una fauna orillera y el empleo del humor como condimento de su cuadro. Allí incursionó Florencio con comedias de sabor popular, vecinas de su veta restante, dedicada a los temas ciudadanos, desde la dimensión social que tiene *En familia* para explorar el entretelón de gente cuidadosa de las apariencias en el marco de una intimidad que se descompone por dentro, hasta el boceto de un bajo mundo que se asoma al conventillo y a los oficios infames de estafadores, prostitutas, rufianes y malevos en títulos como *La pobre gente*, *Moneda falsa* o *La tigre*. Ese material confirmaba la vieja afirmación de que el teatro es una mentira que dice una verdad.

Pero el dramaturgo también elegía otros rasgos de la actualidad, que descarnaban las zonas más ocultas de la moral burguesa, en temas como las enfermedades inconfesables o la descendencia bastarda (*Los derechos de la salud*, *Nuestros hijos*), que figuran empero entre los textos que más se han marchitado, quizá porque el autor no alcanzó allí la calidad universal de un conflicto que sobrevive aunque se le quiten las referencias locales (*Barranca abajo*) o que mantiene el vigor de sus tensiones domésticas aunque pasen los años (*En familia*). Las dos obras siguen invictas a través de las versiones que les dedicaron elencos oficiales, independientes o profesionales, a lo largo de unas cuantas décadas y con estilos muy dispares, desde el enfoque tradicional hasta las variantes experimentales, demostrando la versatilidad del material.

La despedida

Cuando se examina el envejecimiento de algunas obras de Florencio, aquejadas por un lenguaje coloquial añejo o por la antigüedad de su discurso crítico, cabe recordar la discreta sabiduría con que resolvió ciertos achaques la puesta en escena de Jorge Curi con elenco de Teatro Circular para *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère, un coetáneo argentino de Sánchez. Allí el director, sin tocar una sola palabra del original, disimulaba algunos pasajes un poco vetustos logrando que ese tramo de diálogo apenas se escuchara, como si dejara en sombras una parte de la escena, devolviendo al texto el predominio de sus trechos de mejor humor y de frescura satírica. Hace 35 años, ese modelo de rescate de una pieza encantadora, fue un ejemplo de cómo triunfar sobre el paso del tiempo, que a veces resulta devastador en materia dramática, y podría ser hoy una lección para volver a montar algunas obras de Sánchez que no se mantienen ilesas.

Florencio regaló a los rioplatenses su teatro, además de sus tremolantes inquietudes como testigo de aquel tiempo, para navegar por fin -y por única vez- en otras aguas, camino de Europa. Por suerte tuvo tiempo de pasar unos días en Niza, a la que definió en sus cartas como el paraíso terrenal, antes de volver a Milán y morir allí para ingresar al otro cielo, el de las glorias literarias criollas, con el cual probablemente no contaba. En esa altura ha seguido alojado hasta hoy, cien años después de la caída del último telón.



Tapa de libro: "En familia" de Florencio Sánchez, N° 106 de *El Teatro Nacional*, Buenos Aires. Archivo MCD - AGADU.

7 MARGARITA XIRGÚ EL ARTE COMO PASIÓN Y RIGOR

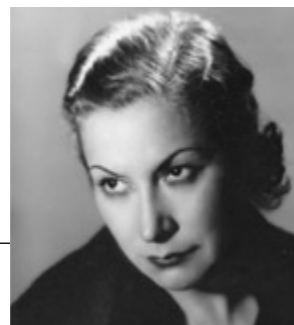
■ ROGER MIRZA

Margarita Xirgú nació en San Miguel de Molins de Rei, provincia de Barcelona, España, el 25 de julio de 1888, y murió en Montevideo, el 25 de abril de 1969. Hija de una modesta familia obrera que se traslada a partir de 1896 al casco antiguo de Barcelona, revela desde niña sus condiciones de actriz iniciándose en compañías de aficionados. Su interpretación de *Teresa Raquin* de Zola le vale que la contrate el Teatro Romea de Barcelona en 1906, donde se destaca por su extraordinaria memoria, su facilidad para asumir roles diferentes, su rigor y entrega apasionada a la escena, así como la precisión y claridad de su dicción. En 1913 es contratada por un empresario portugués, viaja a Madrid para apropiarse de la lengua castellana (hasta ese momento había actuado en catalán), realiza una primera gira por América en 1913 por Argentina, Chile y Uruguay y en 1914 debuta en Madrid, donde representa a los más destacados dramaturgos españoles y extranjeros y apuesta a nuevos autores como Valle Inclán y García Lorca (del que será amiga y de quien montó los estrenos mundiales de *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*), pero también Bernard Shaw y Oscar Wilde. Sus montajes modernizaron la escena española, de donde hace desaparecer el exceso de elementos miméticos realistas y al apuntador. En 1921 realiza una segunda gira por América (Cuba y México), con un repertorio universal de medio centenar de obras y un éxito apoteótico. En su tercera gira (1923-1924) recorre Argentina, Chile, Uruguay, Perú y Cuba, donde se encuentra con la gran actriz Eleonora Duse. Al salir de Santander en 1936 en lo que sería su cuarto y último viaje desde España, Margarita se dirige con su compañía a La Habana donde morirá su esposo Josep Arnall. En ese año actúa en México ante un público delirante que descubre en ella al nuevo teatro español, pero también la Electra de Hofmannsthal, *Medea* en traducción de Unamuno, *Santa Juana* de Bernard Shaw. En julio de 1936 recibe en México la noticia del estallido de la guerra civil española y la muerte de Federico García Lorca, que tardará meses en aceptar. En su gira actúa, también, en el Teatro Colón de Bogotá, el Municipal de Lima y debe sobrellevar una dura campaña difamatoria orquestada por colegas españoles resentidos con su éxito y que la acusan de motivaciones políticas. La persecución la alcanza luego en Santiago de Chile y en Buenos Aires, aunque la fuerza y calidad de su arte pronto acallan las protestas, y *Doña Rosita la soltera* y *Yerma* son aclamadas por el

público y por la crítica (1937). Al año siguiente y después de una fallida incursión en una versión cinematográfica de *Bodas de Sangre*, presenta Fuenteovejuna en Buenos Aires y dirige en Montevideo una versión musical de *Bodas de Sangre* en el SODRE y *Hamlet* de Shakespeare, encarnando el papel del atormentado príncipe.

Posteriormente se establece en Chile en 1941, donde debe reponerse de un quebranto de salud a raíz de una afección pulmonar (hemoptisis) que la aquejaba desde su infancia. Se casa en Chile con Miguel Ortín, actor y administrador de su ex-compañía, quien la acompañará hasta su muerte, y decide fundar una Escuela de Arte Dramático que se inicia ese año y pasará, al año siguiente, a la órbita de la Universidad. Contratada en Montevideo por el SODRE para realizar una temporada con actores españoles y uruguayos, en 1943 inaugura la temporada con *El sitio de Numancia* de Cervantes, seguido de *Alto Alegre* de Justino Zavala Muniz, con quien entabla una relación de amistad que se consolidará en el futuro. Presenta también *El gran teatro del mundo* de Calderón, *Mariana Pineda* de García Lorca, *El ladrón de niños* de Jules Supervielle, entre otras. Para el papel protagónico de *Alto Alegre* Margarita llama al actor uruguayo Alberto Candeau, radicado en Buenos Aires en ese momento, quien volverá a Montevideo y será luego primer actor de la Comedia Nacional y uno de los más importantes de nuestra escena. También realizará una gira por varias ciudades del interior del país, organizada por Ángel Curotto, lo que dará lugar a una amistad que durará hasta la muerte de la actriz. En los años siguientes recorre numerosas ciudades de América del Sur, realiza una nueva temporada en Chile con los primeros egresados de su escuela y estrena en Buenos Aires *El Adefesio* de Rafael Alberti y posteriormente, el 8 de marzo de 1945, *La casa de Bernarda Alba*, la obra póstuma que Federico García Lorca escribiera para ella, que llega a sus manos nueve años después de su muerte y que estrena en el Teatro Avenida de la capital porteña con formidable éxito. El 24 de abril del mismo año la presentará en Montevideo, donde realiza un verdadero ciclo dedicado a García Lorca, con *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, además de *La casa de Bernarda Alba*.

En 1949, año clave en su carrera, estrena en Buenos Aires *El malentendido* de Albert Camus, que obtiene un rotundo éxito, pero el gobierno de Perón suspende las representaciones, ha-



Margarita Xirgú en "La loca de Chaillot" de Jean Giraudoux, dibujo de Eduardo Vernazza. Archivo MCD - AGADU.

ciéndose eco de las acusaciones que lanzaban contra la directora y actriz que simbolizaba a la España republicana, lo que provoca una ola de protestas en el mundo, incluyendo las del propio Camus. Ante esta situación, Margarita disuelve la compañía y decide volver a Chile. Enterado de esas circunstancias Justino Zavala Muniz, presidente de la Comisión de Teatros Municipales, envía a Buenos Aires a Ángel Curotto, gerente y director de la Comedia Nacional y representante de Margarita, para ofrecerle a la notable catalana la dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático que proyectaba crear, además de la presentación de su repertorio. Ante la negativa de Margarita, Curotto la invita a concurrir personalmente a dar su respuesta a la Comisión, cosa que Margarita hará. Después de horas de argumentaciones, y ya próximos a la madrugada, Margarita finalmente se pone de pie y golpea la mesa diciendo: "Está bien, me quedo" (información brindada por el propio Curotto en entrevista personal en 1984).

Así se inicia, en agosto de 1949, una fructífera relación con el Uruguay que le haría dirigir la EMAD y encargarse del curso de Arte Escénico y de Recitación hasta 1957, contribuyendo a formar promociones enteras de actores. Además, integró el núcleo de directores estables de la Comedia Nacional, junto a Armando Discépolo y Orestes Caviglia y realizó memorables

actuaciones como en *La Celestina*, que estrena y protagoniza en ese mismo año de 1949 con un elenco que incluye a Alberto Candéau, Concepción (China) Zorrilla y Enrique Guarnero, entre los más destacados. La crítica será unánime en destacar la importancia de ese estreno que enfrentaba un texto de exigencia mayor y valor universal, sin contar la impresionante actuación de Margarita como *Celestina*.

En noviembre de 1949 y con todo el gobierno presente sobre el escenario del Teatro Solís (incluido el Presidente de la República, Luis Battle Berres), Margarita Xirgú declara abierta la Escuela Municipal de Arte Dramático que hoy lleva su nombre. En la lista de obras que dirigió con la Comedia Nacional y su grupo de alumnos, la gran mayoría, salvo un malogrado *Macbeth*, fueron éxitos. *La Celestina* de Rojas, *Tartufo* de Molière, *Bodas de sangre* de García Lorca, *El malentendido* de Camus y *La patria en armas* del uruguayo León Bengoa, dieron a Margarita un gran prestigio como fundadora de un estilo teatral, aunque los rasgos que más la destacaron fueron su energía, su formidable entrega a su arte, su versatilidad que le hacía abarcar los múltiples aspectos de la escena, y su enorme exigencia.

En 1956 celebra sus bodas de oro con el teatro y se presenta en el Teatro Cervantes de Buenos Aires con la Comedia Nacional y los egresados de la EMAD, en un exitoso ciclo que incluye dos obras de Sánchez, *Barranca abajo* y *En familia*, además de *La Celestina* de Rojas, *El abanico* de Goldoni, *Tartufo* de Molière y *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder. El año siguiente marcaría el alejamiento de Margarita Xirgú de la EMAD, quien acompaña a los demás integrantes de la Comisión de Teatros Municipales en su renuncia colectiva a raíz de un enfrentamiento con el Concejo Departamental de Montevideo, que pretende intervenir en la selección de obras. Al año siguiente dirigirá nuevamente en México *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *El zoológico de cristal*. También dirigirá dos veces más a la Comedia Nacional en Montevideo, con *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* en 1962 y *Pedro de Urdemalas* en 1967. En abril de 1969 es sometida a una intervención quirúrgica y esa noche le dirá a don Ángel Curotto: "Don Ángel, su actriz se le va". Muere en la mañana siguiente a los 81 años y su entierro congrega a una verdadera multitud. Su muerte motivó un homenaje de la Cámara de Senadores de la República y en 1988 sus restos fueron trasladados a Barcelona.



"*Bodas de Sangre*" de Federico García Lorca, con la Comedia Nacional. Archivo MCD – AGADU



Margarita Xirgú. Archivo MCD – AGADU

Referencias:

María Esther Burgueño: El fin de una leyenda urbana. www.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/1476.pdf.
 Alberto Candéau: Cada noche es un estreno. Acali, Montevideo, 1980, dos tomos.
 Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE): Margarita Xirgú. Biografía. www.teatrosolis.org.uy.
 R. Mirza y M. E. Burgueño: "Margarita en América. Una pasión inextinguible" en Margarita Xirgú, crónica de una pasión. Cuadernos El público, N° 36, Madrid, pp. 21-27.
 R. Mirza: "Qué época, qué país, qué gente". Entrevista con Ángel Curotto. La Semana de El Día, Montevideo, 31 de diciembre de 1982, p. 18.
 Cecilia Pérez Mondino: Margarita Xirgú en Montevideo, durante la Guerra Civil española. www.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/14154.pdf.
 Walter Rela: Historia del teatro uruguayo 1808-1968. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1969.
 Antonina Rodrigo: Margarita Xirgú. Plaza y Janés, Barcelona, 1980.

8

EL TEATRO Y LA FUNCIÓN DEL ESTADO EN LA CULTURA. EL LUGAR DE ZAVALA MUNIZ

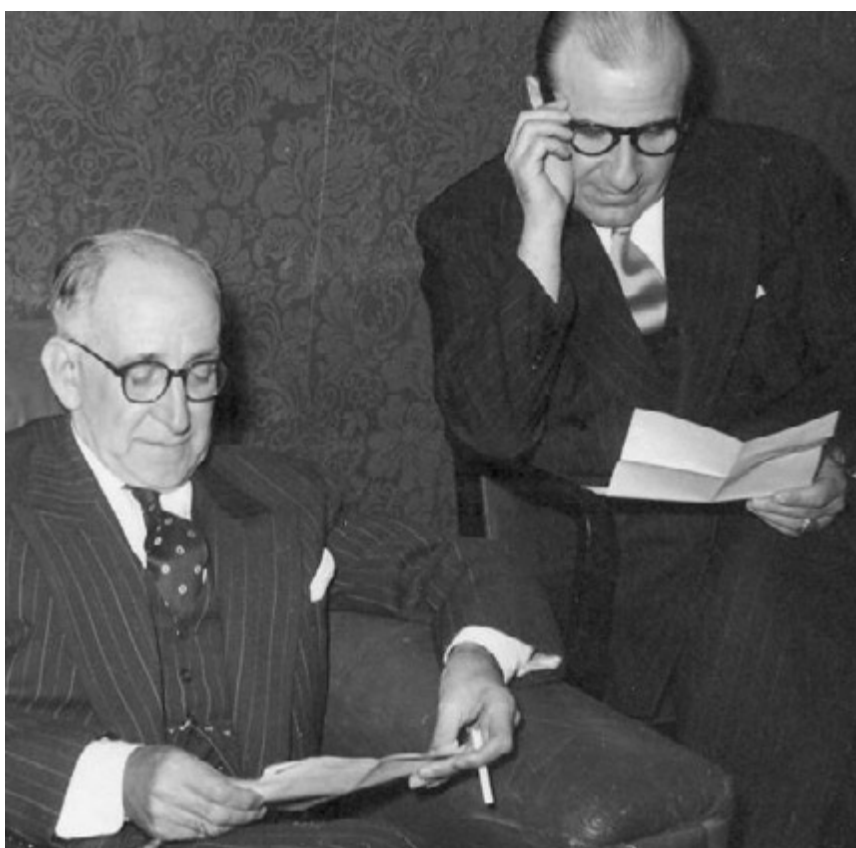


■ ROGER MIRZA

Zavala Muniz (Melo, Cerro Largo, 16 de julio de 1898; Montevideo, 23 de marzo de 1968) fue el creador de la Comedia Nacional, la Escuela Municipal de Arte Dramático, la Escuela Municipal de Música, el Museo y la Biblioteca del Teatro Solís, los Coros Municipales, entre otras instituciones culturales, además de su intensa actividad política y su trabajo creador como novelista y como dramaturgo. Militante batllista electo tres veces diputado antes del golpe de Estado de Gabriel Terra, será también un fervoroso defensor de la República Española y opositor a la dictadura de Terra contra la cual participó en la revolución de 1935, lo que le valdrá el exilio al Brasil. A su retorno del Brasil desempeña varios cargos diplomáticos y será electo senador en 1942. En 1952 es designado Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social y en 1955 será Consejero Nacional de Gobierno en época del colegiado. En 1954 inaugura la Asamblea Mundial de la UNESCO en Montevideo, de la que ejerce la presidencia hasta 1956.

Desde el punto de vista literario y además de algunos ensayos y crónicas históricas (*La revolución de enero*, 1935; *Battle, héroe civil*, 1945), publicó algunas novelas de clara orientación realista, un realismo social que ya aparece en su primer relato, *Crónica de Muniz* en 1921, cuyo personaje protagónico inspirado en la figura de su abuelo, tipifica al caudillo. Su segunda obra, *Crónica de un crimen* (1926), es su novela mejor lograda y está basada en un suceso histórico que figura en los anales judiciales de la época y cuyo protagonista es un gaucho convertido en asesino, "El Carancho", que, según Hiber Conteris, "plasma un instante de la evolución del gaucho, el momento preciso en que su proverbial trashumar, su rebeldía y su libertad, deben resignar ante la institucionalización progresiva de la tierra y las formas de producción". De su obra narrativa pueden mencionarse también, *Crónica de la reja* en 1930 y *Última crónica*, novela que dejó inconclusa y que fue editada en 1987.

La misma inclinación por el realismo social de denuncia aparece en su producción dramática que prolonga de algún modo los dramas de tema rural de Sánchez y de Herrera. Su primera obra *La cruz de los caminos*, considerada la más lograda, fue estrenada en abril de 1933 en el SODRE y en diciembre del mismo año en el Teatro Corrientes de Buenos Aires. Presentada como "drama en cuatro jornadas",



Justino Zavala Muniz (izquierda) y Ángel Curotto. Archivo MCD – AGADU

trata el problema del latifundio a través de las vidas de los pobladores de Bañados de Medina. Le sigue *En un rincón del Tacuarí* (1938) que produce un escándalo en Montevideo, al mostrar, como apunta Legido, "el tremendo cuadro de miseria y analfabetismo que empuja a algunos seres de la campaña a degradantes relaciones incestuosas". Posteriormente se estrena en el Teatro Marconi de Buenos Aires *Alto Alegre*, bajo la dirección de Armando Discépolo (1940). La obra, que denuncia la degradación y la vida miserable de los habitantes de los rancharíos en la campaña, se estrena tres años después en el SODRE bajo la dirección de Margarita Xirgú. Por último, la Comedia Nacional del SODRE estrena bajo la dirección de Carlos Calderón de la Barca *Fausto Garay*, un Caudillo (1942) que, según Legido, retoma el tema del caudillo criollo, con sus ideales, su coraje y desprendimiento en las revoluciones civiles, su fatalismo y su ignorancia. Al mismo tiempo, Zavala Muniz despliega una formidable actividad de promoción del teatro

nacional que creía un deber del Estado. Concebía la necesidad de una compañía teatral estable y de alta calidad y creía que el Teatro Solís debía ser "una cátedra de cultura popular". De allí la política de precios bajos a fin de lograr que el pueblo se acercara a las fuentes de la cultura, porque así "lo exigían el Solís y la sensibilidad de nuestro público", como cita Cecilia Pérez Mondino. En ese sentido participa en todos los proyectos oficiales para crear un teatro estable subvencionado por el Estado y de calidad. Después de haber intentado en vano como diputado que se aprobara por el Poder Ejecutivo un proyecto de ley para el Fomento de la Producción Artística presentado en 1929, intenta con éxito hacerlo a través del gobierno municipal de Montevideo, que crea una Comisión de Teatros Municipales y lo nombra Presidente de dicha Comisión. En 1947, desde la Comisión se funda la Comedia Nacional con el fin de "crear un teatro al servicio de la gente", que "acerque el pueblo a las fuentes de la cultura", un teatro de arte "diferente al teatro comer-

cial que estaba en manos de los empresarios” que promovía, además, a los autores nacionales, indica Pérez Mondino. Más allá todavía, Zavala Muniz defiende la necesidad de sostener y proyectar esa función educadora y cívica, en un nivel de alta calidad, hacia el futuro, lo que lo llevará a la necesidad de crear, también, una escuela, como él mismo fundamenta: “Pero yo estaba seguro de que no solucionaríamos el problema con la simple contratación de buenos elementos o de directores expertos. No podría haber una verdadera Compañía sin la Escuela; solo ésta puede garantizar unidad y permanencia. Y cuando pudimos comenzar verdaderamente nuestra obra, cuando la comedia Nacional que habíamos formado empezó a ofrecer funciones al pueblo montevideano, se presentó otro problema, otro conflicto entre puntos de vista distintos. Queríamos que el Solís se pagara a sí mismo, sin déficit, sin recurrir a subvenciones extraordinarias. Lo reducido del rubro de que disponíamos parecía aconsejar la conveniencia de fijar precios elevados, compensatorios en apariencia. Pero primó el criterio acertado. El Solís no es sólo un teatro; es para mí una cátedra de cultura popular. Seguimos pues una política de precios bajos a fin de lograr que el pueblo se acercara a las fuentes de la cultura. Nuestro propósito no es realizar buenos negocios aunque los éxitos de borderaux -y hemos tenido muchos- sean siempre bienvenidos. Queremos, por sobre todo, realizar una obra docente de trascendencia.”

Durante casi una década Zavala Muniz permanece en dicho cargo en forma ininterrumpida con el apoyo del experimentado Ángel Curotto, como director y gerente y a partir de 1949, con el de la actriz catalana Margarita Xirgú, que será nombrada directora de la Escuela Municipal de Arte Dramático que hoy lleva su nombre, y quien dirigirá también varios de los títulos ofrecidos por el elenco oficial. Renunciará en 1957, y con él la Comisión en pleno, cuando el intendente resuelva controlar el repertorio de la Comedia. Pero durante los años en que permaneció, su presencia fue decisiva. Como señala Antonio Larreta citado por Pérez Mondino, “durante cuatro o cinco años la Xirgú pasó a formar, con Zavala Muniz y Curotto una suerte de trinidad del poder en la conducción de la Comedia Nacional, de su repertorio y de la suerte de sus actores”. Con el apoyo de Curotto, Zavala Muniz logró incorporar a directores como Armando Discépolo, Margarita Xirgú y Orestes Cavaglia; “decidía el repertorio, elegía los directores y el elenco de cada obra”. Más aún, integraba los tribunales de exámenes de egreso de la Escuela y conocía muy bien a los

alumnos. “Era una caudillo paternalista y desde el camarín número ocho del Teatro Solís estableció durante años una verdadera cátedra a la que acudían directores, artistas, intelectuales a escucharlo”, señala Pérez Mondino. En la década del sesenta volvió a integrar en dos oportunidades la Comisión de Teatros Municipales trabajando en estrecha colaboración con el director Ruben Yáñez en 1964 y posteriormente en 1967 para solucionar una crisis, un año antes de su muerte.



Programa de “Alto Alegre” de Zavala Muniz por Margarita Xirgú en el Sodre, agosto de 1943. Archivo MCD – AGADU



La primera Comisión de Teatros Municipales, 1947, con - al centro - Justino Zavala Muniz y el Intendente Andrés Martínez Trueba. Archivo MCD – AGADU

Referencias:

Híber Conteris: “Justino Zavala Muniz”, en Alberto Oreggioni y Pablo Rocca (organizadores): Nuevo diccionario de literatura uruguaya. Banda Oriental, Montevideo, 2001.
 Juan Carlos Legido: El teatro uruguayo. Tauro, Montevideo, 1968.
 Cecilia Pérez Mondino: Justino Zavala Muniz. www.comedianacional.com.uy/mvdcms/uc_107_1.html
 Jorge Pignataro Calero: Diccionario del teatro uruguayo. I. Autores y directores (1940-2000). Cal y Canto, Montevideo, 2001.
 Walter Rela: Diccionario de autores teatrales uruguayos. Proyección, Montevideo, 1988.
 Oscar Serra: Gestión del teatro público en Uruguay. Comedia Nacional. Crónica del acontecer de su vida institucional. Inédito.

9 ÁNGEL CUROTTO: MEMORIOSO, PROLÍFICO Y MÚLTIPLE



■ ROGER MIRZA

Dramaturgo, director teatral, director de compañías, traductor, empresario y autor de numerosas notas y crónicas teatrales, Ángel Curotto nació en Montevideo el 21 de diciembre de 1902 y murió en la misma ciudad el 3 de diciembre de 1989. En 1919 estrena su primera obra dramática *El instinto*, en el Teatro Comedia de Montevideo, que será el punto de arranque de una producción de más de noventa títulos. Su nombre está vinculado como autor, coautor o traductor a más del 80% de toda la producción teatral montevideana a lo largo de varias décadas, y muchas de esas obras se han representado en diversos países de América Latina y han sido publicadas en revistas de Buenos Aires, como *Bambalinas*, *Argentores*, o *Nuevo Teatro*. Como observa Juan Carlos Legido, “hablar de la obra de Ángel Curotto es trazar la historia viva del teatro rioplatense durante más de cuarenta años de realizaciones”. Se trata de obras de circunstancias que responden al gusto del teatro comercial de la época, muchas de las cuales se estrenaron en Buenos Aires: comedias musicales, revistas, sainetes, farsas, sátiras políticas, buena parte de ellas en colaboración con Carlos César Lenzi con quien estrenó numerosas obras de éxito a lo largo de varios años (entre 1925 y 1940) en “uno de los binomios más prolíficos y exitosos del teatro rioplatense”, al decir de Legido. También fue muy exitosa la colaboración con Orlando Aldama en obras de humor que firmaban: Pedro Malasartes (Aldama) y Juan Pueblo (Curotto). De entre sus obras, Legido destaca su pieza *Compañera*, que mereció el premio del Ministerio de Instrucción Pública en 1944 y fue escrita en colaboración con Juan Carlos Patrón. También debe señalarse su teatro para niños, particularmente *El gato con botas*, estrenada en 1940, que siguió representándose a lo largo de años y es tal vez, como señala Legido, una de las obras más representadas de la historia de nuestro teatro. Fue también director de las más importantes compañías teatrales privadas de su época, como la de Carlos Brussa (1923) y de la Casa del Arte en 1928 junto a Carlos César Lenzi, y de otro intento de crear un elenco estable: la Compañía Nacional de Comedias (1938).

Pero su actividad más destacada y que dejó frutos hasta nuestros días fue la gestión que cumplió durante una década como director artístico y gerente de la Comisión de Teatros Municipales (1947-1957). Bajo su dirección y la presidencia de Justino Zavala Muniz fueron creados los organismos de difusión cultural más

importantes de la historia del arte escénico uruguayo: La Comedia Nacional, la Escuela Municipal de Arte Dramático, los Coros Municipales, la Biblioteca “Florencio Sánchez” y el Museo del Teatro. Durante los diez años en que ejerció ese cargo fueron incorporadas figuras como Margarita Xirgú y Orestes Caviglia, invitó elencos de gran prestigio encabezados por Vittorio Gassman o Jean Louis Barrault, organizó las giras de la Comedia Nacional en Chile y Argentina y más tarde llevó a elencos independientes como el Teatro de la Ciudad de Montevideo y a la misma Comedia Nacional al Teatro de las Naciones en París y al Teatro Español de Madrid. Importa señalar también su importante labor gremial como secretario de la Sociedad Uruguaya de Autores y de Argentores en Argentina. Por otra parte y como crítico Ángel Curotto fue responsable durante años de la página teatral de *La Razón* y desde 1957 colaboró en el suplemento dominical del diario *El Día*, donde publicó más de doscientos artículos sobre temas teatrales nacionales y americanos, recorriendo con envidiable memoria las temporadas teatrales, la trayectoria de las compañías, las visitas teatrales y espectáculos destacables, desde las primeras décadas del siglo XX hasta los años setenta. Fue, también, traductor del italiano y del francés en forma individual o compartida con su esposa Alicia Rodríguez Romero (seudónimo Julia Valdés) y ensayista como en su biografía de Carlos Brussa (*Carlos Brussa. Una vida al servicio del teatro*. Casa del Teatro, Montevideo, 1953). En 1982 recibió un Florencio especial por su destacada trayectoria de más de seis décadas al servicio del teatro en una actividad múltiple que abarca varios aspectos de la historia del teatro uruguayo.

Referencias:

Juan Carlos Legido: *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes: 1886-1967*. Tauro, Montevideo, 1968.
Alberto Oreggioni y Pablo Rocca (organizadores): *Nuevo diccionario de literatura uruguayo*. Banda Oriental, Montevideo, 2001.
Jorge Pignataro Calero: *Diccionario del teatro uruguayo. I. Autores y directores, 1940-2000*. Cal y Canto, Montevideo, 2001.
Walter Rela: *Diccionario de autores teatrales uruguayos*. Proyección, Montevideo, 1988.



Programa de “Nuestros hijos” de Florencio Sánchez por la Compañía Nacional Carlos Brussa, en el Sodre, 1931. Dirección de Ángel Curotto. Archivo MCD – AGADU

10 ATAHUALPA DEL CIOPPPO, MAESTRO DEL TEATRO LATINOAMERICANO: UNA OBSTINADA ESPERANZA



■ ROGER MIRZA

Américo Celestino Del Cioppo nació en Canelones, Uruguay, el 23 de febrero de 1904 y falleció en La Habana, Cuba, el 2 de octubre de 1993. Director, docente y teórico del teatro, Atahualpa del Cioppo es una de las personalidades más destacadas del teatro uruguayo y latinoamericano.

Desde su adolescencia se inicia como crítico teatral en el periódico *La Razón*, y escribe una obra nunca representada (*El gaucho*). En 1930 gana el concurso del Ministerio de Instrucción Pública con su único libro de poemas *Rumor*, publicado en Montevideo en 1931. En 1933 se incorpora a la Universidad Popular Central que agrupó a intelectuales progresistas que se oponían a la dictadura de Gabriel Terra y asume la secretaría del Comité de ayuda al pueblo español. En esos años se inscribe en el Partido Comunista, lo que le significará perder su empleo en una institución bancaria. En 1936 funda el grupo La Isla de los Niños que tendrá importante actividad a lo largo de dos décadas y con el que estrena en 1937 *La negra Jesusa*, obra para niños escrita y dirigida por él mismo. Posteriormente, con los jóvenes ya crecidos de La Isla de los Niños, crea el grupo La Isla (en 1946), que alquila, junto a actores escindidos de Teatro del Pueblo, una vieja caballeriza, un galpón de techos de zinc que dará nacimiento a El Galpón en 1949.

A partir de esa fecha Atahualpa estrena obras de Arit, Sánchez, Miller, Chéjov, Goldoni, Pirandello, Usigli, Guarnieri y varios textos de Bertolt Brecht, autor que será decisivo en su carrera, multiplicándose su labor de dirección y docencia en Uruguay y en toda América Latina. Su puesta en escena de *La ópera de dos centavos* con el elenco de El Galpón en 1957 será el primer estreno de Brecht en Uruguay y un importante descubrimiento que marcará su carrera y la de El Galpón. Dos años después dirige *El círculo de tiza caucásiano* (El Galpón, 1957), que será llevado a Buenos Aires (Premio Talía como mejor espectáculo extranjero), y unos años después dirige *La resistible ascensión de Arturo Ui* (El Galpón, 1965). De este modo Atahualpa incorpora a Brecht en su concepción y en su práctica teatral, considerando al teatro como un arte que debe contribuir, sin abandonar la más alta exigencia estética, al cambio histórico.

Invitado a dirigir y dictar cursos y conferencias en numerosos países de América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa

Rica, Cuba, Ecuador México, Nicaragua, Perú, Venezuela, entre otros), tres principios básicos a los que fue fiel toda su vida marcan su trayectoria teatral, como él mismo señaló: primero, la más rica forma artística, o sea la de mayor y mejor calidad posible; segundo, que su contenido sea humanista; y tercero,

que lo ofrecido tenga un claro sentido histórico y proponga de manera clara la justicia. Su metodología y estilo de trabajo, así como sus propuestas escénicas a partir del modelo de Brecht, eran rigurosamente congruentes con su visión sobre la problemática latinoamericana y humana, y ha dejado huellas en numerosos

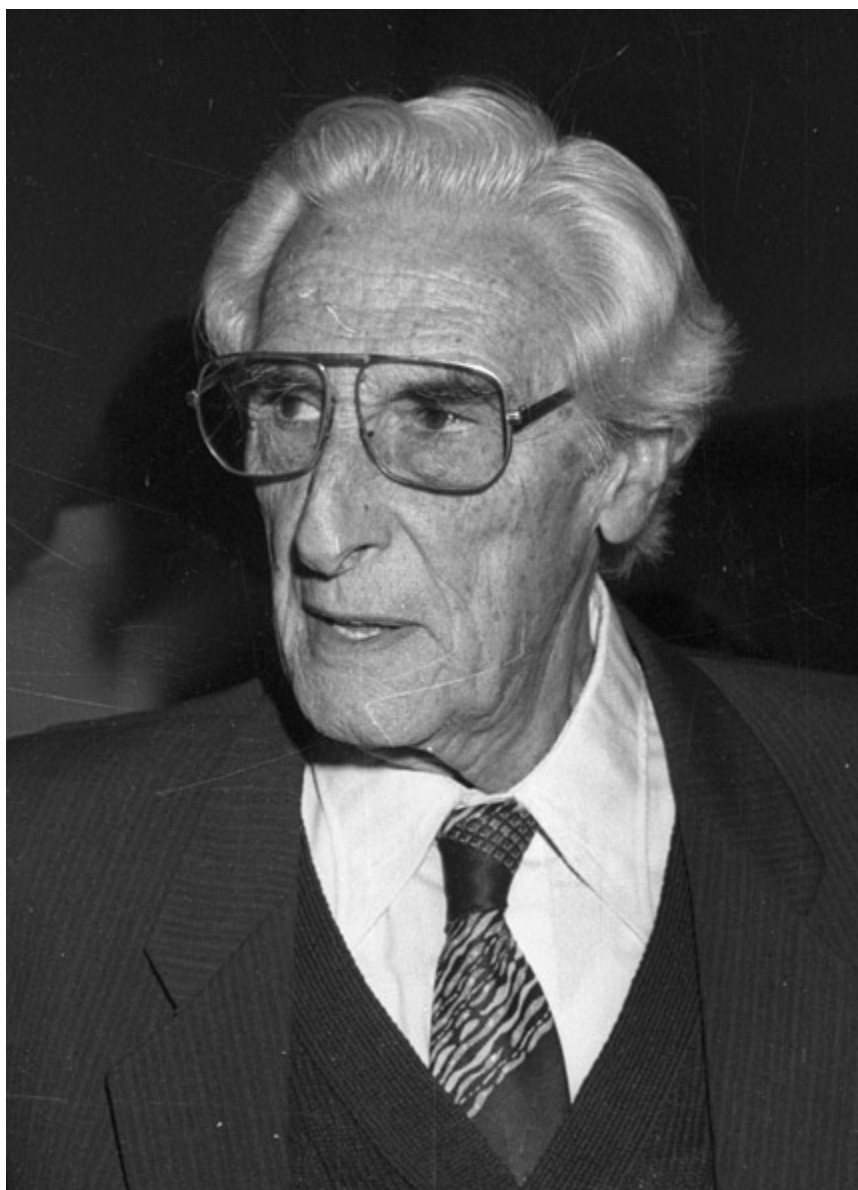


Afiche de "La Ópera de dos centavos" de Bertolt Brecht y Kurt Weill, Institución Teatral El Galpón, 1957. Dirección de Atahualpa del Cioppo. Archivo Hugo Mazza.

discípulos dentro y fuera de El Galpón. En la década del sesenta y comienzos de los años setenta Atahualpa dirige con El Galpón espectáculos memorables como *Las tres hermanas* de Chéjov (1960), *Los que no usan smoking* de Guarneri (1961), *El enemigo del pueblo* de Miller sobre el texto de Ibsen (1961), *El león ciego* de Herrera (1963), *Así es si os parece* (1965) de Pirandello, *Los testimonios* de Peter Weiss (1967) o *Barranca abajo* de Sánchez (1973).

En 1976 los integrantes de El Galpón son perseguidos y encarcelados y la institución es disuelta por la dictadura cívico militar. Comienza el exilio en México. Atahualpa dirige en Costa Rica y se instala luego en México en 1977 con el resto del elenco, pero sigue viajando, dirigiendo y enseñando en varias ciudades de América Latina y Europa. En 1984 el festival de Teatro de la Habana le es dedicado a sus ochenta años y en Uruguay todo el movimiento teatral le realiza un homenaje en el Teatro Astral, en su ausencia. El 1º de setiembre de 1984 una multitud lo recibe en su retorno a Montevideo formando una caravana que lo acompaña, junto a Daniel Viglietti, quien también regresa ese día del exilio, por la Rambla, desde el aeropuerto hasta el teatro de AEBU en el centro de la ciudad. Unos días después se le rinde homenaje en el Teatro Carlos Brussa y un mes después se repite la caravana con la llegada de El Galpón. En marzo de 1985, con la recuperación gradual de la democracia, el nuevo Presidente de la República, Julio María Sanguinetti emite un decreto por el que se le devuelve su sala a El Galpón. Atahualpa estrenará todavía *Duo para uno* de Tom Kempiski (El Galpón-Teatro Circular, 1989) y, con el Teatro La Gaviota, en 1991, *El santo de fuego* de Mario Monteforte Toledo.

Además de varios premios recibidos en vida, como el *Ollantay* otorgado por el CELCIT, el *São Paulo* de Letras y numerosos premios por sus puestas en escena y por su trayectoria, actualmente lleva su nombre el importante premio que otorga el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, como reconocimiento a la trayectoria de un hombre cuya exigente postura ética no borraba la modestia de su estilo; un maestro que afirmaba la responsabilidad de cada hombre en la construcción de un destino personal y colectivo a través de la acción individual y de la creación artística, un maestro cuyo particular carisma venía de su obstinada esperanza en la posibilidad real de construir un futuro menos injusto para los hombres y, como él mismo decía, en la eficacia de "soñar hacia la realidad para transformarla".



Referencias:

Escénica, Revista de teatro de la UNAM, época 1, Nº 8, julio 1984, pp. 36-78.
 Alberto Oreggioni y Pablo Rocca (organizadores): Nuevo diccionario de literatura uruguaya. Banda Oriental, Montevideo, 2001.
 Jorge Pignataro Calero: "Memoria de Atahualpa del Cioppo. Las luces del siglo XX" en El País Cultural, año XV Nº 734, Montevideo, 28 de noviembre de 2003, pp. 1-4.
 Jorge Pignataro Calero: Diccionario de teatro uruguayo. I. Autores y directores 1940-2000. Cal y Canto, Montevideo, 2001.

Las imágenes de esta revista sin mención de fuente, pertenecen a los siguientes archivos:

- Archivo Nacional de la Imagen - SODRE
- Centro Municipal de Fotografía - CMDF - Intendencia de Montevideo
- Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) - Teatro Solís - Intendencia de Montevideo
- Museo y Centro de Documentación – AGADU
- Archivo El País.
- Archivo de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación - MEC

11 ALBERTO CANDEAU, EL TITÁN DE LA PALABRA

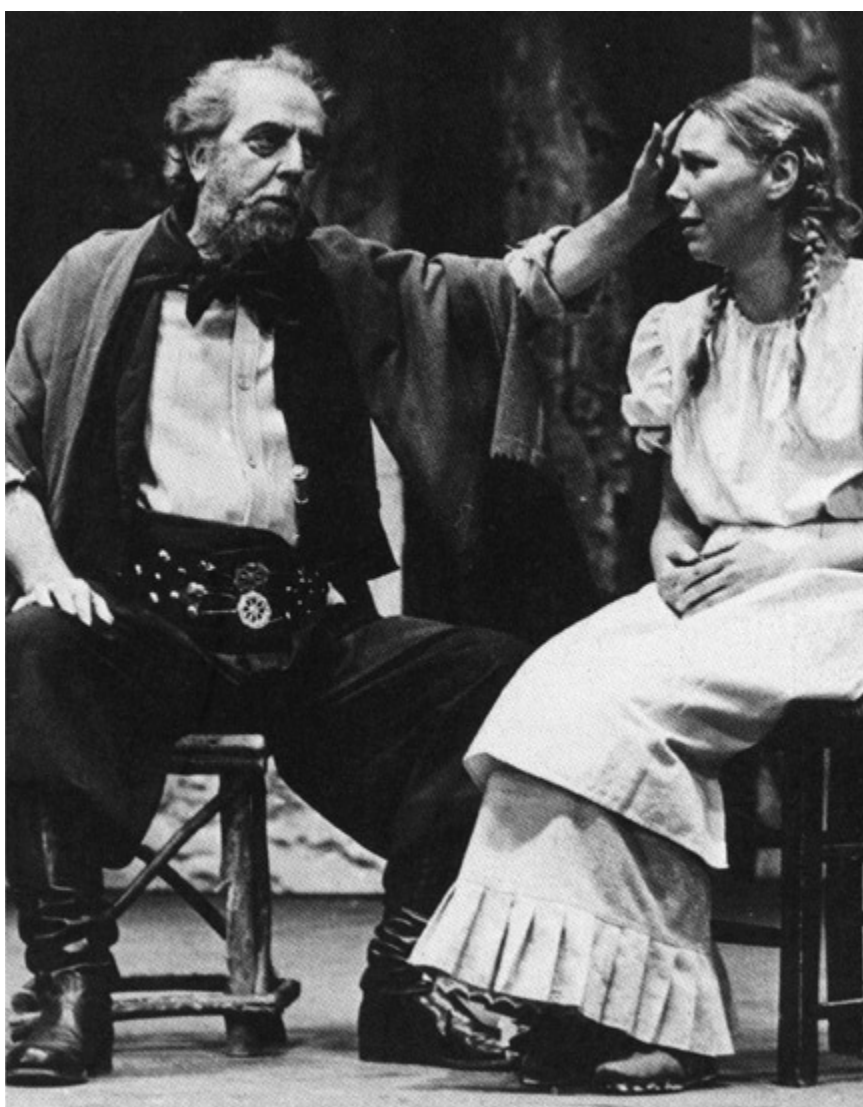


■ CARLOS REYES

Cuando Alberto Candéau pasa a integrar el elenco fundacional de la Comedia Nacional, en 1947, ya es un actor formado, de 37 años de edad, con una carrera de más de 15 años en su haber. En esa primera etapa, el intérprete se había fogueado entre un amplio espectro de actores, repertorios y públicos, había sido aplaudido en los teatros del Interior del Uruguay, y en las más lujosas salas de Buenos Aires, había transitado textos gauchescos y de vanguardia, actuando tanto en condiciones modestas como en funciones de gala. Comenzar repasando ese tramo inicial de su trayectoria aportará mucho para comprender no solamente su evolución artística sino su crecimiento como ser humano.

Curiosamente, su debut profesional como actor de teatro ocurre prácticamente al mismo tiempo que su primera incursión cinematográfica, en una película con valores estéticos, en la que desempeñó un rol secundario. Hacia 1930 está rodando *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, y en 1931 se incorpora a la compañía de Carlos Brussa, siendo su primera participación en escena en *Los muertos*, de Florencio Sánchez. Con ese grupo recorrerá los distintos departamentos del país y saldrá fuera de fronteras, interpretando autores de fácil llegada a la gente. De los consagrados dramaturgos españoles Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y los hermanos Álvarez Quintero, hacían desde la alta comedia al drama. De Alexandre Dumas hijo, *La dama de las camelias*. En general, los textos franceses eran traducidos y adaptados por Ángel Curotto y Carlos César Lenzi, quienes volcaron al español para esa compañía también alguna pieza de teatro de boulevard. Brussa alternaba estos dramaturgos con los autores nacionales, denominación que comprendía a los uruguayos y argentinos, desde Florencio Sánchez y Ernesto Herrera, hasta los sainetes de Alberto Novión, Armando Discépolo y Alberto Vacarezza.

Paysandú, Salto, Mercedes, son algunos de los puntos de una gira con temporadas de hasta dos meses en cada lugar. "En la despedida de la compañía, el público entusiasta y agradecido, nos pedía que bailáramos los actores, en parejas, en el escenario, acompañados con la orquesta típica local que amenizaba los intervalos". Fue en una de esas actuaciones que interpretó su primer papel protagónico, en una pieza ligera francesa de Alfred Savoir. El resultado fue tan satisfactorio que Brussa envió un telegrama a Curotto: "Gran éxito



Alberto Candéau con Susana Bres en "*Barranca Abajo*" de Florencio Sánchez, Comedia Nacional, 1982. Archivo MCD - AGADU

de Candéau en *Yo soy Dios*". Esa fajina diaria ante un público franco fue haciendo de él un intérprete dúctil, atento a la reacción de la platea. Medio siglo después recordará aquellos años en estos términos: "No concurrí a escuelas dramáticas, que en mis comienzos no existían; mi aprendizaje fue el ejercicio cotidiano, mi constante contacto con el público".

En 1932 pasa a integrar el elenco fundacional de la Asociación de Escritores Teatrales del Uruguay, una cooperativa de teatro independiente de vida breve, que en la temporada siguiente resurgió en otro emprendimiento

similar, también de corta duración. En estas cooperativas teatrales (que funcionaron en la sede del naciente SODRE, en el viejo Teatro Urquiza), incursionará en otro tipo de autores: Máximo Gorki, Leónidas Andreiev, Iván Turgueniev, Ferenc Molnar, Elmer Rice, Georg Kaiser, además de clásicos como Aristófanes. Ese repertorio de elevado nivel era presentado en cuidados y originales montajes, a la vez que el elenco repartía las escasas ganancias en base a principios de solidaridad y equidad.

Así, cuando el jovencito Candéau prueba suerte en Buenos Aires, ya contaba con una

exitosa y breve trayectoria que lo había llevado a codearse con actores como Santiago Arrieta, Humberto Nazzari, Santiago Gómez Cou, Mario Soffici y Luisa Vehil. En Argentina lo esperaban dos experiencias fundamentales, para él y para la historia del teatro de ese país. Por un lado, el naciente movimiento teatral independiente, que lo llevaría tempranamente a ser dirigido por Armando Discépolo, Orestes Caviglia, Elías Alippi y Cunill Cabanellas. Por otro, el compartir mostradores y mesas de café, en los que fue conociendo las tantas cosas que los escenarios no enseñan. “En ese ambiente aprendimos a madurar como hombres, a experimentar nuestras responsabilidades, y quizá ahora sea el momento de expresar mi reconocimiento a aquellos seres de la farándula que me brindaron su amistad y consejo, apoyo que me permitió acceder a grupos teatrales hasta culminar como actor de la Comedia Argentina”, escribiría en 1980.

Nuevamente en Montevideo, vive otra experiencia enriquecedora junto al rubro Camiña Morganti, con el que transita por el género cómico en papeles de joven galán. Candeau recordará esa experiencia muy positivamente, por haberle permitido afirmar su oficio en un teatro de corte popular, en el que era fundamental la reacción inmediata ante imprevistos de la escena, en especial en el *sketch*. Su primer papel protagónico de gran llegada al público fue justamente en esa compañía, en 1936, en la pieza *Compañeros*, de Rodolfo González Pacheco.

Esa trayectoria ascendente, que alternaba en ambas orillas del Plata al naciente teatro independiente y el comercial, fue complementada a partir de 1938 con fructíferas temporadas oficiales en Montevideo y Buenos Aires. Ese año pasa a formar parte de la Comedia Nacional Argentina, con la que trabaja en el Teatro Cervantes hasta 1942.

Nuevamente en Montevideo, lo encontramos incorporado a otra compañía oficial, que en 1943 funcionó en el SODRE, bajo las órdenes de Margarita Xirgú, junto a un elenco hispano uruguayo. Cuando toma contacto con Xirgú, Candeau ya es un actor formado, con muchas horas de escenario sobre sus espaldas.

Luego de su participación en el papel de Gomersindo, en *El león ciego*, la lista de personajes que interpretó en la Comedia Nacional es tan extensa como variada. Al promediar la década del 1950 empieza a colaborar también como director, llevando a escena títulos de los más diversos estilos, desde *El rey se mue-*



Alberto Candeau con Walter Vidarte en “Procesado 1040” de Juan Carlos Patrón, Comedia Nacional, 1957. Archivo CIDDAE - Teatro Solís.

re, de Ionesco, hasta el tan recordado éxito *Procesado 1040*, de Juan Carlos Patrón. En esta segunda parte de su carrera, Candeau pierde algo de la gran diversidad que caracterizó a su etapa anterior, y se va perfilando como uno de los grandes nombres del teatro oficial uruguayo. Aunque también es justo agregar que nunca cortó completamente sus lazos con el teatro independiente, al que se sumó repetidas veces como actor y director.

Candeau tuvo una larga y muy bien aprovechada trayectoria que le permitió empezar trabajando con los actores que se habían formado junto a la compañía de José Podestá, para acompañar luego la evolución del teatro del siglo XX hasta las vanguardias de la segunda posguerra y más.

Excelente narrador oral, fue proverbial su riquísimo anecdotario, en el que repasaba jugosos episodios de la vida teatral, pero también del deporte y la crónica roja. Su pasión futbolística era bien conocida por el personal de sala del Solís y la Verdi, para quienes era común que Candeau interrumpiera su trabajo para comentar el gol del momento, o un mal pase, o una jugada brillante. Percibía claramente ese vínculo entre el teatro y lo popular. “Yo me siento muy cómodo cuando una obra, si es nacional mejor, es popular. El pueblo forma la sustancia dramática del espectáculo, y ese público-pueblo lo recibe muy bien. Creo que tengo oído para eso”, comentó una vez, agregando, “Nunca he olvidado que vengo de una escuela de teatro de lo popular”.

Pero marcaba una diferencia entre el actor intuitivo y el autodidacta. Ambos carecían de escuela, pero mientras el primero apostaba únicamente a sus condiciones naturales, el otro le sumaba a éstas una férrea disciplina y

una continua voluntad de aprender. Evidentemente Candeau se calificaba a sí mismo de autodidacta, argumentando que si bien eran muchas las noches de función que culminaban en la tertulia del Bar Hispano, siempre procuraba guardar un resto para, al llegar a su departamento de la calle Soriano, estudiar su nuevo personaje antes de dormir. Bohemia y disciplina convivían armónicamente en su rica personalidad. Y esa mezcla permitió que el chico que había crecido jugando al fútbol en el Reducto, un día se sorprendiera a sí mismo hablando de igual a igual con los actores de la Comedia Francesa, en el corazón de París. Y que otro día, más de 30 años después, fuera el elegido para leer la histórica proclama al pie del Obelisco, el 27 de noviembre de 1983, ante 400 mil personas.

Referencias:

Alberto Candeau (con la colaboración de Carlos Mendive): *Cada noche es un estreno*. Acalí, Montevideo, 1980.
Rolando Speranza: *El lunes me habló Candeau*. División de Cultura de la I.M.M., Montevideo, 1993.



Candeau en la mesa de café. Archivo El País.

ALBERTO CANDEAU: PAPELES EN EL RECUERDO

■ JORGE ABBONDANZA



El señorío estaba asociado en Alberto Candéau a una voz profunda de notable sonoridad, quizás única en el teatro de este país. Pero además el actor manejaba esa voz como un instrumento de afinada técnica, porque sabía cómo, cuándo y dónde proyectarla para el mejor disfrute de sus oyentes. En una oportunidad en que el elenco de la Comedia Nacional debió ofrecer *Barranca abajo* en el Teatro de Verano del Parque Rodó, Candéau contaba que sus jóvenes compañeros del reparto se esforzaban por levantar el volumen de sus voces para llegar a ese público al aire libre, pero él les hizo notar que así no conseguían transmitir debidamente el texto. Lo que en cambio debían hacer era separar las sílabas para que cada palabra "se abriera" y así llegara con claridad al oído de la concurrencia. A él lo auxiliaba una larga experiencia, la de las patriadas por campaña con el elenco de Carlos Brussa, que fueron su mejor escuela.

De esa manera la veteranía, junto con la intuición y la sabiduría que la acompañaban en el caso, velaba a través de él para ilustrar a los colegas y para ennoblecer el oficio escénico. Con esas armas Candéau recorrió casi cuatro décadas de actividad como uno de los nombres mayores del elenco oficial. Tenía 43 años cuando compuso su legendaria figura de Don Zoilo en *Barranca abajo*, que parecía escrita para él por la soberana pesadumbre que le otorgaba. Pero esa carrera tuvo otras culminaciones que desfilan ahora en el recuerdo de este centenario, como la marchita dignidad que confería al padre de *Viaje de un largo día hacia la noche* en 1961 o el aplomo y la inteligencia con que resolvió al protagonista de *Galileo Galilei* en 1964.

Esas grandes criaturas de la vida artística de Candéau fueron poblando una lista de logros personales, como ocurrió con el *Tío Vania* de 1974, encarado con delicadeza en el límite entre la emoción y las hebras de humor, o como *El avaro* que hizo sabrosamente en 1977 y que incluso bajaba a la platea para que su codicia pareciera más próxima. Una proeza caricatural (y travestida) fue su voraz abuela de *La nona* en 1978, con la que seguramente debe haber disfrutado en el tono y la composición física. Cerca del crepúsculo de su trayectoria hizo al actor declinante de *El vestidor* (1983) con el carácter de quien está despidiéndose -en la ficción y en la realidad- de su carrera, en lo que constituyó un espléndido canto de cisne.

Pero Candéau, al margen de sus otros desempeños en radioteatro y hasta en el cine (*El candidato* de Fernando Ayala), figuró en las temporadas de la Comedia como director, poniendo en escena diecisiete títulos a través de treinta años, desde *Despierta y canta* de Clifford Odets en 1955 hasta *El chalé de Gardel* de Víctor Manuel Leites en 1985, con un punto alto en el enorme éxito de *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón en 1957. Para espectadores viejos, resulta imposible evocar la historia de la troupe municipal sin verlo y escucharlo a él en una primera fila de la memoria.

Pedro Alberto Candéau Frugoni había nacido en Montevideo el 11 de octubre de 1910. Falleció en la misma ciudad el 22 de enero de 1990.



Alberto Candéau leyendo la proclama en el acto "Por un Uruguay democrático y sin exclusiones" al pie del Obelisco el 27 de noviembre de 1983. Foto de Nancy Urrutia en exhibición en el Museo de la Memoria, Montevideo.