

teatro contemporáneo

TEATRO URUGUAYO

FLORENCIO SANCHEZ • Barranca abajo.

ERNESTO HERRERA • El León ciego.

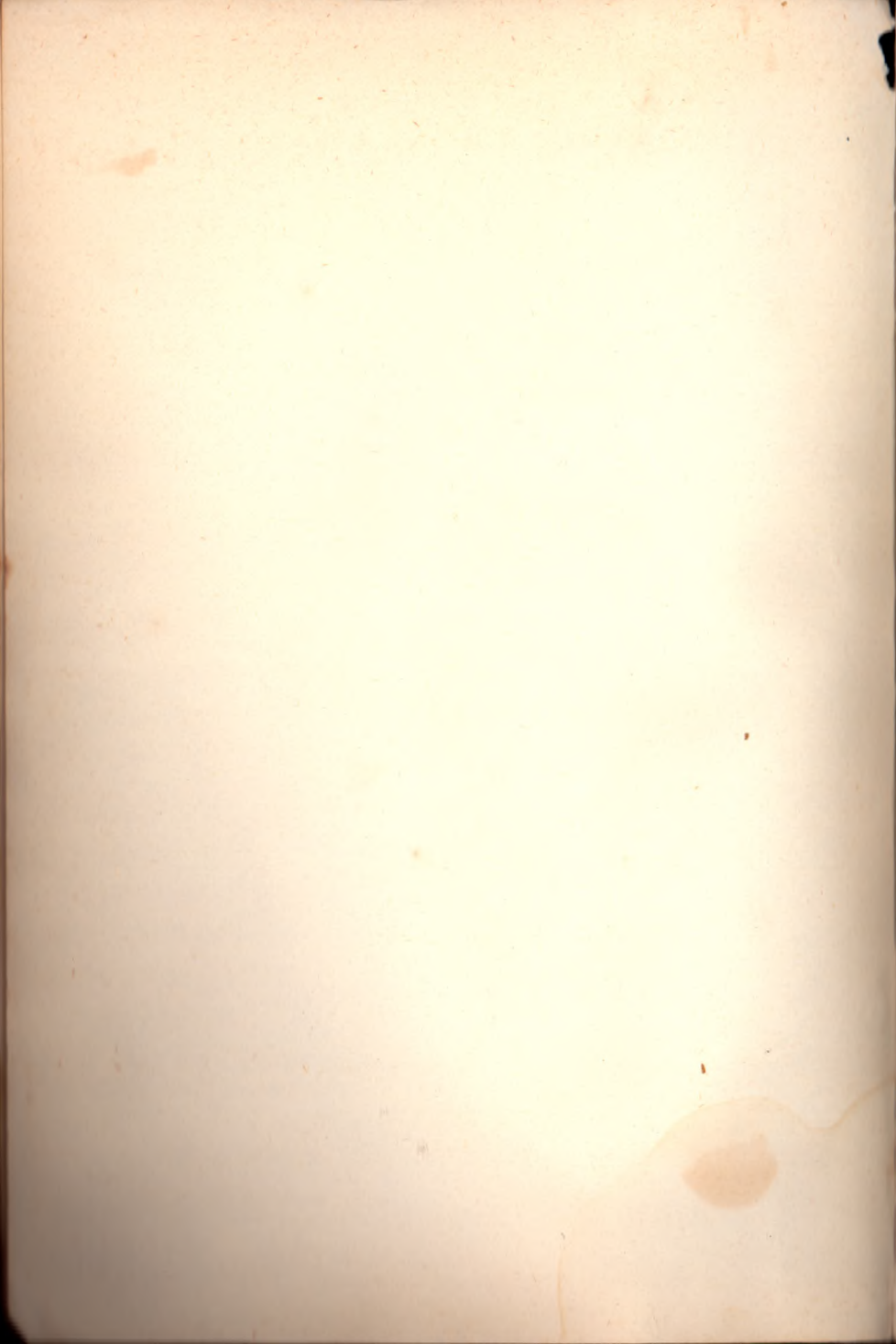
VICENTE MARTINEZ CUITIÑO • Servidumbre.

JOSE PEDRO BELLAN ¡Dios te salve!

FERNAN SILVA VALDES • El burlador de la pampa.

YAMANDU RODRIGUEZ • 1810.

aguilar



Bullans

TEATRO URUGUAYO

BARRANCA ABAJO

EL LEON CIEGO

SERVIDUMBRE

¡DIOS TE SALVE!

1810

EL BURLADOR DE LA PAMPA



721 103 847

**BIBLIOTECA NACIONAL
ARCHIVO DIAZ-BERENGUER**

**TEATRO URUGUAYO
CONTEMPORANEO**

Florencio Sánchez
BARRANCA ABAJO

Ernesto Herrera
EL LEON CIEGO

Vicente Martínez Cuitiño
SERVIDUMBRE

José Pedro Bellán
¡DIOS TE SALVE!

Yamandú Rodríguez
1810

Fernán Silva Valdés
EL BURLADOR DE LA PAMPA

Prólogo de
FERNÁN SILVA VALDÉS

D. 488.707



AGUILAR - MADRID

NÚM. RGTR.: 4204-59.
DEPÓSITO LEGAL. M. 9455.—1960.

*Reservados todos los derechos.
Copyright © 1960, by Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid.*

Printed in Spain. Impreso en España por Sánchez Leal, S. A.,
Dolores, 9, Madrid.

PROLOGO

PROLOGO

EL TEATRO URUGUAYO CONTEMPORANEO

EL nacimiento y proceso de las artes suele seguir el curso de los accidentes geográficos de los países a los cuales dichas artes corresponden. El mar, el río, la cordillera epónimos de tal o cual nación o raza, generalmente tienen su nacimiento o principio en una nación o raza vecina, y a veces lejana. Los accidentes geográficos—obra de la Naturaleza a través de los milenios—son siempre anteriores a las delimitaciones fronterizas, obra del hombre; y el arte, creación de su pensamiento, vuela por encima de las cartas geográficas con la misma divina libertad con que las aves, cruzando ríos y sierras, pasan de un país a otro sin haber salido de su propio *habitat*.

El Uruguay y la Argentina fueron primeramente—vale decir: ayercito no más para la Historia—una sola y misma gran región sudamericana, descubierta y poblada por la España del Renacimiento, a la cual los hombres, regidores de estados y fronteras, dieron en considerar y denominar Provincias Unidas del Río de la Plata. Y como el río Uruguay—que le dió el nombre a esta nación—, al constituir el límite geográfico de ambos países, los *separa* como línea divisoria, pero los *une* como puente fraterno, el arte de ambos estados nace y se desarrolla siguiendo los idénticos movimientos de sus orillas, así como las similares gráficas de sus creaciones intelectuales.

Así, pues, la poesía gauchesca nace en Montevideo con los *Cielitos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo, poeta oriental de la colonia; se robustece cruzando el gran río en la obra de los argentinos Hilario Ascasubi y José Hernández, y así también el teatro gauchesco nace uruguayo-argentino (o rioplatense) del connubio intelectual Gutiérrez-Podestá, desde el momento

en que el novelista popular argentino publicara en los folletines de un diario de Buenos Aires la historia de un gaucho perseguido por la Justicia llamado Juan Moreira, y un payaso uruguayo, actor teatral y payador, de nombre José Podestá, llevara dicha historia a la escena mímica primero y a la escena dialogada después. Tal—como es sabido—el principio del *teatro nacional* de ambos países, comúnmente denominado *teatro gauchesco*, término representativo este último—sobre todo en las lides del arte—de aquello que pertenece por mitades al Uruguay y a la Argentina.

Pero es del teatro uruguayo que me propongo ilustrar a los lectores; y para hacerlo de un modo cabal he tenido que dar un paso atrás, a fin de pisar la tierra firme e interesante de sus nacientes. Y lo que empezó siendo común, tomó postura y posición estético-social dentro de las fronteras de cada estado para titularse así: teatro uruguayo o teatro argentino.

La primera obra emanada del clima que produjo la resonancia del *Juan Moreira* fué el drama—siempre dentro de lo gauchesco—del uruguayo Abdón Arostegui, y se titula *Julián Jiménez*. Es otra pieza para hacerse en el «picadero de lona y candil» (singulares antecedentes del teatro circular), y se trata al par de la historia de otro gaucho en desgracia, valeroso y perseguido. A éste sigue el mismo héroe en coincidente avatar, y se denomina *Juan soldao*, original del uruguayo Orosmán Moratorio, obra que en su representación obtiene buen suceso en Montevideo. Todos estos dramas poseían un claro sentido social al interpretar y condenar la injusta persecución del habitante del campo, el cual vivió en el desamparo de los gobiernos que ejercían la *justicia*, al margen de las leyes y con el sable en la mano. A tal punto fué real el hecho, que provocó la frase popular que decía: «La campaña es habitable para la gente de sable.»

Pasando por otros dramas que quieren ser poéticos, imbuídos de un sentimiento romántico-realista, pero sin el empuje bárbaro de estas obras edificadas sobre toscos cimientos no carentes de grandeza, un poeta criollo, muy festejado por sus

versos tan bien hechos como dulzones—Elías Regules—, contribuyó al apogeo del teatro gauchesco con una versión escenificada del famoso poema *Martín Fierro*, del argentino José Hernández, y dos ensayos escénicos de su pluma, rondando el tema romántico cerril.

A esta altura del proceso del teatro gauchesco uruguayo, aparece en las tablas Víctor Pérez Petit, un escritor de alta cultura, compañero de José Enrique Rodó y Herrera y Reissig en el esfuerzo de publicar revistas literarias, y poeta con influencias modernistas; pero fué atraído por las tablas y por la belleza del tipo cerril que venía nucleando el teatro vernáculo, escribiendo un drama con mayores ambiciones artísticas y sacando al héroe del *picadero* primario. Este drama se intitula *Cobrades*, y representa un paso o puente entre el teatro denominado de «lona y candil» y el que sale de la pluma de Florencio Sánchez.

Pero antes de entrar en este aspecto evolutivo del teatro que vengo comentando, deseo arrimar junto a su héroe, el gaucho primitivo, algo más acerca de su figura. Una figura de humanidad tan poderosa, que ejerce enorme influencia en la historia y en la estética de estos países sudamericanos.

Porque el gaucho—así como su hermano el guaso chileno o el llanero venezolano—, así como ellos, repito, o tal vez algo más que ellos, puesto que su nombradía es mayor, fué un personaje estético-social de tal importancia, que nunca dejará de nutrir, con su carne de epopeya primero y con su «carne de cañón» después, las letras vernáculos de esta parte del continente sudamericano. Es como el caballero medieval al teatro europeo. Siempre de a caballo y lanza en ristre, heredó de aquél la heroica actitud de cruzar sus armas con el caballero contrario (léase jefe) ante sus legiones inquietas, que observaban el duelo de sus caudillos. Es el héroe de nuestros libros de caballerías—más vívidos que escritos, más reales que novelados—, y al encarnar una mitad del Campeador a la luz del día, la otra mitad la enriquece bajo las lunas románticas con la gallardía erótica de Don Juan, puesto que el amor y la guerra fueron los dos pilares en que irguió su vivir. Un ser de vida nómada o

seminómada, desparramado a lo largo y a lo ancho de un territorio (los campos platenses) que supera la extensión de medio continente europeo.

Como podrán colegir mis lectores hispanos, estoy hablando de un agonista de nuestro teatro, que es lo más cercano a un personaje de la literatura española, y todo ello dentro de la más lógica realidad. Más de una vez he escrito que el gaucho es un lejano, pero conservado, brote de Rodrigo Díaz de Vivar. En el *Romance de Fructuoso Rivera*—uno de nuestros héroes que la historia coloca al lado de Artigas—canté una vez de este modo:

Una chispa eres del Cid
o el Cid fué el primer gaucho,
pues como él os portasteis,
sin jamás oír mentarlo:
os trataron de traidor,
vuestro cuello reclamaron,
y vos, en contestación,
con un puñado de bravos
huisteis de la Provincia
como al Cid se lo ordenaron;
y si éste ganó Valencia
y la ofreció al Soberano,
vos ganasteis Las Misiones
en unos cuantos lanzazos
y las trajisteis rodando,
¡ay!, en los rollos del lazo:
hazaña propia del Cid,
hazaña propia de un gaucho.

Leyendo el poema inmortal del héroe español, he subrayado frases que son propias de los gauchos en guerra, como apretar las cinchas de los caballos antes de cargar contra el enemigo: «Apretad las cinchas y vestid los hierros»; como marchar de noche (con la luna) y descansar de día, ocultos en los bosques: «Antes de anochecer emprenden la marcha, porque el Cid tiene empeño en no ser sentido»; como ensillar al canto del gallo: «Ya va pasando la noche, se acerca la mañana. Al segundo canto de los gallos comienzan a ensillar.»

Como tierra de origen, lenguaje y cultura hispánicos, nuestra literatura del siglo XIX y principios del XX tenía que ser un arte de las letras con aquellas características haciendo de peana a lo americano. El habla del gaucho es un parleo salpicado de arcaísmos; porque eran expresiones suyas: *abajar, ajuntarse, asigún, dejuramente, ansina, enantes, agora, mesmo, naide, trujo, escuro, cencia, melecina, vide, alarife, cuistión, taita, chapetón, vigüela* y cientos más. Un idioma hispánico bellamente anticuado, luciendo—lógico es—los modismos, matices y defectos propios de una región tan grande como la platina; sosteniendo a través de esa verba los conceptos raciales y morales del hombre americano criollo, a veces mestizo, consonantes con similares características de sus mayores: culto del honor, del coraje, de la familia..., y sobre todo eso galleando al aire el plumón de la altivez.

Pero uno de los más extraños y apasionantes fenómenos de la permanencia de lo hispánico medioeval en las costumbres del gaucho es la continuidad, a través de siglos y generaciones, de nombres propios de cuño bárbaro visigodo, o, en general, europeo. Resulta interesante y hasta gracioso contemplar ciertas figuras de gauchos barbudos y de aspecto inquietante, llevando—y podría decirse luciendo—nombre cabales o degenerados de reyes famosos, cuando no de santos, cuando no de personajes griegos y romanos, todo lo cual llegado en las tres carabelas de Colón o en aquellas que arribaron en su pos. Porque el hombre de nuestros campos suele denominarse Alarico, Clodomiro, Gumersindo, Ataúlfo, Hermenegildo, Dagoberto, Leovigildo, Rudecindo y suele denominarse Temístocles, o Justiniano, o Zenón o Zoilo. ¿Y las mujeres? Al lado de las vulgarísimas Dolores, Juanas o Josefás, y haciendo resaltar más algún singular y poético nombre guaraní como Iracema (rumor de los bosques), como Aracé (virgen del Cielo cuya morada es la luna), suelen oírse los nombres de Deogracia, Leocadia, Deolinda... Nombres así aparecen como un reflejo de lo dicho signando los personajes de nuestra narrativa criolla en cuentos y novelas, así como en algún agonista del teatro.

Creo que este fenómeno, que he llamado de permanencia de lo hispano, es observado y anotado por primera vez. No por algo, así, por pura intuición y corazonada, ya que los razonamientos para justificarlo vinieron *a posteriori*, lláméle «medioevo platense» al clima sudamericano en el cual hice mover al primer personaje de mi teatro, o sea, *Santos Vega*, el famoso trovador o payador que cantó de contrapunto con el Diablo, leyenda que entronca con la del doctor Fausto de los mitos alemanes.

Y volviendo al tema en su línea recta, quiero dejar sentado que muchas de aquellas características de lo hispano: pundonor llevado al límite, nobleza, altanería, culto del coraje, amor a la familia, donjuanismo, etcétera, se mantienen aún no sólo en el gaucho, sino, en cierto modo, en el compadre o compadrito de las ciudades (que es nuestro chulo), llamado el *taita* o guapo del barrio; expresión muy española y olvidada—la usó Quevedo—y que significaba *el padre*. Y si todas estas líneas raciales, que configuran un linaje, maquillan la máscara del drama gauchesco en nuestro teatro mayor, tiñen al par la careta riente del sainete criollo—ese grotesco con música—, heredado de Ramón de la Cruz, e introduce un nuevo personaje, hijo de la corriente inmigratoria, que primero se llamará «Coliche», para luego desflecarse en el nombre generalizado de «gringo». Y con éste, nuestro teatro pasa del drama al sainete, del dolor a la risa.

Esta evolución, si bien se analiza, es como un alce, como un descanso que el hado de la escena ha de concederle al teatro y su héroe antes de iniciar la cuesta de su dramático proceso.

Es en este momento, en el mojón singularísimo del novecientos, que llegan a nuestra escena Florencio Sánchez y Ernesto Herrera con su teatro trágico en su realismo naturalista; si algo tardío con respecto a la evolución universal, dentro de la hora meridiana en el reloj de nuestro entonces lento regionalismo. Esta línea realista de teatro con ambiciones artístico-sociales la van a continuar—aunque en un nivel más bajo respecto a su tragicidad rural—Carlos María Cantú, Yamandú Rodríguez

(éste dándole un perfil poético), Justino Zavala Muniz, que le insufla un soplo de problema sociológico; Carlos María Princi- valle, y, transitando los caminos de la historia nacional, Juan León Bengoa.

Colmado su ciclo naturalista, a veces fotográfico, este teatro auténticamente telúrico enmudece, y lo realiza sin corromperse ni buscar los caminos fáciles de las taquillas. En la escena se hace un silencio o pausa de veinte años, hasta que aparece *Santos Vega*, trayendo un clima nuevo de «misterio» medioeval platino, acontecimiento teatral del que me está vedado hacer mayores referencias por ser yo el causante de dicho acontecer.

Este es el proceso de nuestro teatro mayor—si cabe la palabra—, de nuestra más auténtica y humana teatralización del personaje epónimo. Teatro que no le debe nada a París, ni a Londres, ni a Nueva York, como le va a deber *un poco* el que viene en su pos y *un mucho* el que sigue a éste, o sea, el de nuestros días de *angustias* y *absurdos* más artificiales y literarios que hijos de la realidad.

Con excepción de alguna obra de enfoque ciudadano de los propios Sánchez y Herrera, y que la opinión considera en plano más bajo dentro de sus propios repertorios; con excepción de algunas brillantes y modernas comedias de Martínez Cuitiño; y si es ampliada aún la mira del juicio popular, dentro del clima del teatro, de alguna pieza de Otto Miguel Cione, Francisco Imhof, Ismael Cortinas, Orosmán Moratorio (hijo), Edmundo Bianchi, el teatro civil intelectualista que siguió al gauchesco hasta mediados del siglo tiene una importancia muy relativa respecto al ciclo de aquél, por cuyo motivo paso de largo junto a nombres que tuvieron su fugaz momento y sólo haré referencia más adelante a los autores que integran esta selección. Y digo hasta mediados del siglo, porque a partir del 1950, con la creación de la Comedia Nacional y el auge singular de los conjuntos llamados teatros independientes, o de cámara, o de bolsillo, el teatro en el Uruguay ha tomado un sesgo importante, pero tan reciente, que su análisis en este prólogo pecaría

de apresurado, dada la inmadurez de su reciente presencia. De ahí el motivo por el cual queda postergado el enfoque de los grupos o clanes de autores más jóvenes, que, al par de serlo, son directores y críticos, como si sus ambiciosas vocaciones escénicas no hubieran hallado aún su nivel verdadero.

Haré ahora una referencia particular sobre la figura de los autores que van a representar al *Teatro uruguayo contemporáneo* en este tomo, por medio del cual Aguilar los pone en contacto directo con sus millares de lectores dentro del universo del idioma :

FLORENCIO SÁNCHEZ

Ante la vida y la obra dramática de Florencio Sánchez, viéneme a la mente aquello *Del sentimiento trágico de la vida* del «donquijotesco» Unamuno. Y este *sentido trágico* se inicia en nuestro dramaturgo desde su lecho de recién nacido. Nace en Montevideo el 17 de enero de 1875 y muere en Milán el 7 de noviembre de 1910. Viene al mundo durante una época de asonadas políticas y revolucionarias que convulsionan al Uruguay. El crítico y dramaturgo argentino Julio Imbert—su más decidido y copioso historiador—describe así el momento : «El día de su nacimiento está poblado de incertidumbres, de menoscabos, de calamidades, de sangre caliente. La parturienta teme por su marido, que comparte la lucha popular y el nuevo entusiasmo por el hijo primogénito. Los besos del padre tienen un temblor callejero sobre la carne amanecida. Ella mira inquieta, aunque sonriente, entre sus brazos la dulce parvulez. El mamón es feo..., pero es lindo. No llora casi. Por sus tiernos poros se insufla el rumor caliente de la calle.»

Nacido en Montevideo, como queda apuntado, y de padres de vieja cepa criolla del país, lleva en sus venas la más pura sangre uruguaya. Su infancia transcurre en varias ciudades de provincia, donde, ya adolescente, hace periodismo dentro de una vida bohemia de pobreza desordenada y altivez indoblegable. Se emplea en un Municipio, y lo dejan cesante por atacar por

la prensa local a los jefes del mismo. Se embandera en una revolución gaucha a las órdenes del caudillo del partido *blanco* Aparicio Saravia. Los horrores y miserias de la guerra, así como el empleo inútil del valor, lo desengañan, como si el oriental (uruguayo) viviera sólo para blandir su coraje ante la muerte. Entonces abandona las filas revolucionarias y en son de crítica aguda escribe sus comentadas *Cartas de un flojo*, que se publican en Buenos Aires, adonde se traslada. En estas *cartas* está ya en potencia el *anarquista* que fué más tarde, un *anarquista libresco*, como tantos jóvenes del novecientos. Así, vive como puede, ora en Montevideo, ora en Buenos Aires o en la ciudad argentina de Rosario, y en pos del estreno de una primera obra breve, *Canillita*, escribe su primer drama gauchesco: *M'hijo el doctor*, que deslumbra al crítico Joaquín de Vedia, quien le facilita su estreno, obteniendo el gran suceso sabido. A esta obra se van sucediendo, como encadenadas por la rapidez de su aparición y dentro de una inquietud de cambios y traslados de Buenos Aires a Montevideo y viceversa, cerca de veinte obras más: unas magníficas, otras no tanto, casi todas dramáticas, con algunos sainetes y hasta una zarzuela. De sus veinte obras, escritas entre 1902 y 1909, se destacan por sus valores, y en algunos casos por su grandeza trágica, *Barranca abajo*, *Los muertos*, la citada *M'hijo el doctor*, *En familia* y *La gringa*. En todas ellas se refleja la realidad nacional de ambos países platinos, verdad que a través de su lente pesimista hacía que sus personajes no alcanzaran la redención. Florencio Sánchez, de este modo, puede decirse que fué el creador del teatro nacional culto sin proponérselo, un teatro que él consideraba regionalista. Cuando se sintió en lugar alto y quiso ser un autor del mundo haciendo obras *universales* (falsa y atrayente palabra), fracasó. Estas obras, de inspiración europea, con reflejos de Ibsen, Sudermann, Bracco, son esencialmente dos: *Los derechos de la salud* y *Nuestros hijos*.

El libro de Julio Imbert que he citado se abre con un juicio de Díez-Canedo que dice: «Para encontrar en todo el territorio americano—y no hablo solamente de los países de lengua espa-

ñola—un autor dramático que le sea comparable, es preciso llegar en nuestros días hasta encontrar en los Estados Unidos a un Eugenio O'Neill.»

Siempre resultará ingrato y peligroso establecer parangones entre grandes autores, sobre todo si el clima en que han hecho vivir sus agonistas es tan disímil como en este caso. Sin embargo, no resultará equivocado afirmar que, en la balanza continental de las Américas, nuestro dramaturgo corresponde al creador aludido por el crítico hispano. Pero entiendo que para justificar en pleno tal comparación habría que hallarle a Florencio Sánchez una dimensión que ha pasado inadvertida por sus exegetas, esa que es propia de los autores geniales o linderos con el genio y que a algunos les baja del cielo: *La anunciación a María*, de Claudel, y a otros les sube de la tierra: *El deseo bajo los olmos*, de O'Neill. Tal dimensión, si no en todas las obras, puede hallársele en *Barranca abajo*, el gran drama rural que se ha elegido para este tomo de teatro uruguayo. Y podría decirse que, así como en las obras de los grandes autores extranjeros citados esa dimensión en uno es algo que *baja* del cielo y en otro algo que *sube* de la tierra, en nuestro Florencio, y en la mencionada obra, ni baja ni sube, más bien gira, porque está ya, al levantarse el telón, impregnando con su carga dramática todo el ámbito de la escena. Es algo que envuelve a los personajes como una nube, como una niebla trágica que no habrá viento *pampero* que la espante con su soplo.

Seguramente si Florencio Sánchez hubiera vivido un tiempo más (pensad que murió a los treinta y cinco años) hubiera llegado también en otras obras a tales alturas o profundidades. El Uruguay ha perdido así a sus más grandes artistas: Sánchez, Herrera y Reissig, Delmira Agustini, el pintor Rafael Barradas y podría agregar José Enrique Rodó y Horacio Quiroga, desaparecidos todavía en juventud.

Nuestro dramaturgo recogió, dentro de su verismo, el tema del héroe popular que mejor informó nuestra idiosincrasia y nuestras artes: el gaucho; pero no el gaucho romántico y en crecimiento histórico del novelista Eduardo Acevedo Díaz, sino

el gaucha en su principio de declinación, cuando ya no era necesario ni para la historia ni para el progreso, o sea, el campesino uruguayo empujado a su fin por la mano de la vida en su *sentido trágico*, pero sin consuelo ni redención, ausencias que ahondan aún su tragedia. *Barranca abajo*, así, no sólo representa la mejor obra de su autor, sino la de nuestro teatro de ayer, al nuclearlo en su agonista número uno: el gaucha fiero, empecinado, impermeable, que no evoluciona con la época y se mantiene en sus *trece*, oponiéndose a la civilización por aquello de «mantenello y no enmendallo». La única obra de Sánchez que escapa a este casillero es *La gringa*—y de ahí su valor extra teatro—, donde si el campesino en decadencia y empobrecido no evoluciona, lo hace su hijo cruzando su sangre con *la gringa*, la hija del extranjero inmigrante que se viene adueñando económicamente de la tierra.

Quiere decir que el mejor teatro que ha habido en el Uruguay, a través de los últimos tres cuartos de siglos, es el teatro gauchesco, que, como expresa el crítico y compilador norteamericano profesor Willis Knapp Jones en el prólogo de su *Antología del Teatro hispanoamericano* (Studium 5, México, 1959), Juan Moreira (1886), de Gutiérrez Podestá, es precursor del teatro gauchesco que vive ahora en *Santos Vega* (1952) y en la fantasía *Vida de dos cuchillos* (1956), del uruguayo Silva Valdés, quien ha enriquecido la escena con media docena de obras.

ERNESTO HERRERA

Mucho de lo anotado sobre Florencio Sánchez podría aplicarse a su inmediato sucesor, Ernesto Herrera, nacido en Montevideo en 1886 y fallecido en 1917, a los treinta y un años. Ambos son considerados los dos clásicos del teatro uruguayo por ser los dos primeros en realizar un teatro mayor y que en su género y esencia, dentro de la técnica realista naturalista de la época, no ha sido superado. Ambos autores no sólo se asemejan por los caracteres de sus dramas, sino igualmente por sus vidas. Ambos son bohemios empedernidos, ambos son (o se sienten)

anarquistas bajo la influencia de aquella barata y popular «Biblioteca Sempere», de Valencia, y ambos luchan contra el medio, el hambre y la mala salud. Ambos fueron reconocidos al par en sus valores literarios por sus contemporáneos, que los ungieron con su aplauso y su admiración. De ahí que los dos hayan sido pensionados oficialmente «para perfeccionarse en Europa». Y si del viaje Florencio volvió muerto (como Rodó), Herrera volvió desengañado, pues no se pudo sumar al ambiente madrileño. No es de extrañarse. El venía más de la obra de Gorki—y no tanto de su teatro, que era lo menos conocido en el Uruguay de entonces, sino del revolucionario de *Los ex hombres*—. Ernesto Herrera sentíase—a través de aquellas lecturas—un *ex hombre*; y tanto se había identificado con el escritor ruso, que lo imitaba hasta en el vestir. El primer paso en ese sentido lo había dado la propia Naturaleza, ya que Herrera ostentaba un singular parecido físico con el revolucionario de pómulos mongoles popularizado por la citada biblioteca valenciana.

Nuestro bohemio, así, embarcó para España con varias obras teatrales en su valija, disfrutando la modesta pensión del Gobierno uruguayo, y alquiló una casa en Madrid, a la cual nunca le cerró la puerta, haciendo *vida* de la literatura. Decía él que se acogían a su techo algunos miserables ex hombres como los que trataba en sus libros. En Madrid escribió una obra: *El pan nuestro*, pero su obra capital es la que pertenece al ciclo gauchesco titulada *El león ciego*, drama estrenado en Montevideo en 1911, al que la crítica siempre estimó como la obra más importante del autor, por lo cual ha sido seleccionada para este tomo de teatro uruguayo.

Se presenta en este drama la figura de un caudillo gaucho que lleva en su instinto la pelea y la atracción de la sangre, caudillo a quien los *doctores*, o sea los políticos dirigentes de los partidos, usan para sus fines, haciéndolo salir a los campos al frente de sus mesnadas gauchas, pero que dejan abandonado caudillo a quien los *doctores*, o sea, los políticos dirigentes de gaucho es comparable a la del viejo Zoilo de *Barranca abajo*,

de Florencio Sánchez. Sus otras obras son: *El estanque*, *Mala laya*, *La moral de Misia Paca*, *El pan amargo* y *El caballo del comisario*.

Ernesto Herrera pertenecía por su sangre a una de las más importantes familias del país: los Herrera. Sobrino de un presidente de la República, hijo (natural) de un personaje histórico, era así primo hermano del gran poeta Julio Herrera y Reissig. Fué un precoz. *El león ciego* lo escribió a los veintidós años. Ya lo he descrito físicamente. Voy a dibujarlo ahora en sus perfiles anímicos. Era una mezcla de orgullo y sencillez: un mendigo aristócrata. Un complejo de superioridad frente a otro de inferioridad. De superioridad, por ser un Herrera; de inferioridad, por ser un bastardo. De ahí su altanería, sus gestos al modo de los *dandies* literarios. Por eso, si cerebralmente era fuerte, físicamente resultaba débil. Me parece verlo con su tricota sucia, su amplio chambergo oscuro, sus mechones de pelo largos y lacios cayéndole por sobre los ojos; su nariz, de fosas dilatadas por el asma; su voz, gangosa; su risita, cáustica..., y así, consumiéndose como una vela por tres lados: por el lado del hambre, por el lado del asma y por el lado del apellido.

VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO

A partir de Sánchez y Herrera, nuestro teatro inicia un descenso en el sentido de su vigor romántico, pero se enriquece al par por el camino de una clara evolución, representada en primer término por la figura de Vicente Martínez Cuitiño. Este autor, uruguayo y de familia de la misma estirpe, en edad de adolescente se radica en Buenos Aires, donde concluye su carrera de doctor en Derecho, adquiere una singular cultura literaria y escribe y estrena alrededor de cincuenta piezas de teatro entre dramas y comedias. Tiene inquietud, una carrera profesional, una posición económica que lo aparta de la bohemia, realiza varios viajes a Europa, se trata con gente de teatro en París y Madrid, vuelve a España como director de la Compañía de la

actriz Camila Quiroga, suceso sonado que interesa al público, a la gente de teatro, a la aristocracia, con el rey Alfonso XIII a la cabeza.

Si después de los llamados clásicos uruguayos se inicia un descenso al par que una evolución, en la que toma parte tan principal nuestro autor, puede decirse que por su cultura y temperamento estaba destinado a ello. Su personalidad no se cristalizó en el ámbito de sus primeros triunfos, cuando le animaron sus criaturas, grandes de la escena universal como María Melato, quien le interpretó *El segundo amor*, estrenado por Lola Membrives bajo la dirección de don Jacinto Benavente; y grandes de la escena nuestra como Pablo Podestá, que le hizo *La fuerza ciega*; y no se cristalizó en aquella época porque su copiosa obra siguió siendo informada por técnicas e ideas nuevas, como puede apreciarse en obras evolucionadas, como *El espectador o la cuarta realidad* y en *Horizontes*, citadas por el historiador del teatro José María Monner Sans en su obra *Panorama del nuevo teatro*.

Todo eso llevó a Martínez Cuitiño a la realización de un teatro nacional sin nacionalismo, que es una de las virtudes reclamadas por los disconformes de nuestra escena, los cuales, a pesar de ello, lo olvidan al programar sus repertorios haciendo con exceso gala de nombres extranjeros, muchas veces no superiores al autor de esta comedia *Servidumbre* que hemos elegido para representarlo en este volumen. Esta obra, si no representativa de la evolución técnica del autor, es, en cambio, asistida noblemente por una idea cristiana, símbolo del amor al prójimo, puesto que amar es *servir*, servir siempre, en la tierra como en el cielo.

JOSÉ PEDRO BELLÁN

Aun cuando nuestro teatro cisplatino se aparta del realismo naturalista de sus comienzos, como lo he anotado al referirme a Martínez Cuitiño, y aun cuando esa nueva dirección tomó los caminos del teatro ciudadano, la inercia del movimiento rea-

lista fué tal que crítica y públicos parecieron reaccionar pidiendo la continuación de aquel teatro de vigor no igualado, sin anotar que ya estaba fuera de tiempo. El hecho fué que a la aparición de José Pedro Bellán (nacido en 1889 y muerto en 1930) creyóse ver en el nuevo autor un continuador escénico de las dos mayores figuras realista de principios del siglo: Florencio Sánchez y Ernesto Herrera. Había sus razones para ello. Bellán se presentó con un teatro interpretando la vida de la clase media económicamente cercana a la obrera, mostrando problemas humanos y dolorosos bien observados y sentidos que supo transmitir dentro de una técnica sencilla y honesta. Sus obras son, amén de libros de narraciones para niños (él era un maestro de escuela): *Tro-la-ro-la-ra*, *Vasito de agua*, *Dios te salve*, *La ronda del hijo*, *El centinela muerto* e *Interferencias*. De todas estas obras, aquella que la crítica consagró en primer término fué *Dios te salve*, que se incluye en esta selección.

Creo que la opinión y la crítica se equivocaron en el caso Bellán. Querían un *continuador* y se restregaron las manos ante el nuevo autor. Este—posiblemente sugestionado por el ambiente—pretendió ser el que se esperaba y no lo fué. No lo fué porque ello era lógico. Los maestros habían realizado un teatro fuera de época, sin inquietudes estéticas ni ideas renovadas. Dígase lo que se diga, los *ismos* son las células que vigorizan o rejuvenecen las artes, y ningún *ismo* los tocó con su dedo señalador de rumbos. Fueron grandes por momentos, y siempre vigorosos, aun dentro de modalidades envejecidas. Bellán, más joven y estudioso, más intelectual, viviendo el ambiente literario que siguió a la gran guerra del 14-18, no podía ser un continuador de aquéllos, y no lo fué. Si la inercia aludida le hizo dar sus primeros pasos por aquella ruta, al tomar conciencia de su misión se detuvo. En el año de su muerte escribió una pieza rara y atrevida, disonante para nuestro medio; hasta en el título se salía de los viejos andariveles. Se titula *Interferencias*. Era su nuevo lenguaje, y un lenguaje nuevo al par para nuestro teatro platense cisplatino. Pero... ; también murió joven!

YAMANDÚ RODRÍGUEZ

El teatro poético en verso tiene un valioso representante en el poeta criollista Yamandú Rodríguez, quien hace su aparición resonante en el teatro con el poema dramático-histórico intitulado *1810*, año de la revolución de mayo, inicial de la emancipación de los países del Plata. Fué estrenado en el teatro Solís, de Montevideo, el año 1917, obteniendo un gran éxito de público. El poema fué editado a continuación y repuesto en diversos escenarios del Uruguay hasta hacerse una pieza popular. Su versificación es acabada y copiosa de imágenes, sostenidas por una indiscutida inspiración. Españoles y americanos se enfrentan en un juego a quién es más noble y generoso y a quién, ante el honor y la virtud, hace mayor desprecio de la vida. A lo largo de las bien traídas situaciones, con sus equívocos de corte clásico, donde todo se resuelve para levantar el pecho de los espectadores, el poeta gauchesco oriental se muestra tan gentil con el concepto de Madre Patria que nunca deja en situación desdolorosa a los monárquicos agonistas de la colonia. Es un exagerado contrapunto de gestos nobles y valientes, expresados en versos rotundos con bellas imágenes que llegan fácilmente a la emoción del espectador.

Alentado por su éxito, el autor se trasladó a Buenos Aires, estrenando allí el drama, igualmente histórico, *El frayle Aldao*; y a continuación, *El matrero*, poema que, con música del compositor argentino Felipe Boero, subió como ópera nativa al escenario del teatro Colón bonaerense, ópera feliz que aún se sigue reponiendo. Yamandú Rodríguez continúa siendo leído en los países del Plata como poeta y cuentista gauchesco. Hace pocos años, Margarita Xirgu, siendo directora de la Escuela Dramática de nuestra Comedia Nacional, incluyó *1810* al lado de algunos clásicos españoles para ser representado por sus alumnos en los exámenes de fin de curso, elección acertada,

pues se trata de un brote lejano y tardío del teatro clásico de capa y espada.

Y ahora llega el momento honroso e incómodo de tener que hacer referencia a mí mismo, ya que un *misterio* de mi cosecha forma parte de este tomo de *teatro uruguayo*. Ello obedece a dos causas. Primera: la correspondencia mantenida con esta gran editorial comenzó con el ofrecimiento de un tomo de teatro conteniendo varias obras mías. A esta propuesta, hecha por intermedio de Arturo del Hoyo, se me respondió expresando que por el momento, en lugar de obras todas mías, me aceptaban un *tomo de teatro uruguayo moderno* preparado por mí. Lógico era que por falsas modestias no quedara yo excluido; y segunda: la obra que incluyo creo que no sólo no desentona en la selección, sino que ha de prestarle originalidad dentro de la línea de teatro autóctono que representa la columna vertebral de nuestra escena y de esta selección. Nada más. Y ahora —como no debo hacer la crítica de mi trayectoria teatral— me presento a los lectores de lengua hispana con un *curriculum* que escribo con hechos vividos que ya están diseminados en los diversos diccionarios en español y otros idiomas en que se hace referencia a mis obras.

FERNÁN SILVA VALDÉS

Es uruguayo. Desciende de antiguas familias coloniales. Su infancia tuvo poco estudio y mucho campo. No fué universitario, sino autodidacto. A los quince años componía versos gauchescos, que, al modo de los payadores, cantaba en la guitarra ante familiares auditorios. A los veinticinco, la literatura lo arrastró hacia un *dandismo modernista*, que terminó en un sanatorio. Vuelto al campo de sus primeros versos, «todo lo vió de modo nuevo y original»; y coincidiendo con el movimiento *ultraísta* español, expresó sus poemas autóctonos por medio de imágenes inéditas que luego formaron los *poemas nativos* de su libro *Agua del tiempo*, publicado en 1921, y creando así el

movimiento denominado *nativismo*, hoy popular. A esta obra siguieron: *Poemas nativos*, *Intemperie* (con sus *poemas gringos*, que inician otra manera); varios libros de versos y cuentos para niños, que se leen en las escuelas del país; después, *Los romances chúcaros* (o sea, el mismo *nativismo* expresado en forma clásica) y *Romancero del Sur*. Habiendo entrado a colaborar, primero, en *La Nación*, y luego, en *La Prensa*, de Buenos Aires, reunió sus trabajos en prosa en los volúmenes titulados *Cuentos y leyendas del Río de la Plata* (Edit. Kraft), *Leyendas americanas* (Edit. Emecé), *Cuentos del Uruguay* (Editorial Espasa-Calpe, Colec. Austral) y *Lenguara* (Edit. Kraft). Músicos cultos y músicos de vena popular se inspiraron en sus versos, dando a la publicidad las canciones *El nido*, *El poncho*, *El rancho*, con Eduardo Fabini; *Canto del chingolo*, *Canción a la moza de los ojos pardos*, *A un camino nacional*, *El picaflor*, con Luis Cluseaux Mortet; *Canción a la luna lunanca*, *El árbol del olvido*, con Alberto Ginastera; *Margarita punzó*, con Gerardo Mattos Rodríguez; *Clavel del aire*, con Juan de Dios Filiberto, y la *Milonga en blanco y negro*, con Néstor Fera; canciones algunas conocidas en el mundo entero. En 1950, la creación de la Comedia Nacional uruguaya le dio oportunidad de realizar el antiguo deseo de escribir para el teatro, y en 1952 estrenó, por el elenco de dicha Comedia, su *Santos Vega*; una recreación de la leyenda popular del famoso payador (trovador) invencible. A este drama siguieron otros dentro del mismo clima telúrico, como *Los hombres verdes*, *Vida de dos cuchillos* y *El burlador de la Pampa*, cuatro misterios; así como las comedias de ambiente ciudadano actual *Barrio Palermo*, *El testigo*, *Por la gracia de Dios*, *El espejo roto* y *La señorita vuelve de madrugada*. Dedicado totalmente al teatro, en vocación tardía, pero apasionante, ha dado nueva vida, dentro de la escena sudamericana, al misterio, creándole un clima sugerente, al que da el nombre de «Misterios del medievo platense», denominación atrevida, pero que se justifica, ya que su agonista central, el *gaucho*, como se dice anteriormente, dentro de su ámbito mítico de barbarie y bru-

jería, tiene algo del Cid, del Quijote y de Don Juan. Actualmente es vicepresidente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, ídem de la Asociación General de Autores Teatrales y presidente del Pen Club de Montevideo (1).

FERNÁN SILVA VALDÉS.

(1) Para más noticias sobre el teatro de Fernán Silva Valdés pueden consultarse: *El teatro, enciclopedia del arte escénico*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja; *Panorama del Teatro hispanoamericano*, de Agustín del Saz; *Antología del Teatro hispanoamericano*, de Willis Knapp Jones, y *El Teatro rioplatense y Fernán Silva Valdés*, de Julio Imbert.

PERSONAJES

DON FERNÁN MEDINA VEGA, Cabildante español.

ELENA, MARGARA y JULIO, Hijos de don Fernán, americanos.

EDUARDO MEDINA y FRAY LEÓN MEDINA, Sobrinos de Don Fernán, americanos.

ZORRILLA, Teniente español.

RUIBAL DÍAZ, Alférez español.

NUÑO AGUERRE, Americano.

DON LAUDELINO, Mayordomo de la estancia, americano.

MATÍAS, Indio.

CHAJÁ, Nieto de Laudelino.

PABLO, MANUEL, LAURO, ELEUTERIO y RUDECINDO, Peones de la estancia.

Damas de la época, Soldados españoles, Gauchos.



YAMANDU RODRIGUEZ

COLECCION

TEATRO CONTEMPORANEO

TEATRO CUBANO: LUIS A. BARALT: *Tragedia indiana*. JOSE CID PEREZ: *Hombres de dos mundos*. CARLOS FELIPE: *El travieso Jimmy*. RENEE POTTS: *Imagíneme infinita*. JOSE A. RAMOS: *Tembladera*. MARCELO SALINAS: *Alma guajira*.

TEATRO NEERLANDES: LUISA TREVES: *La carta de Don Juan*. MAX CROSET: *Los cómplices*. AUGUSTO DEFRESNE: *La isla desierta*. JAN DE HARTOG: *Capitán después de Dios*. EDUARDO HOORNIK: *El agua*. ABEL J. HERZBERG: *Herodes*.

TEATRO PERUANO: PERCY GIBSON PARRA: *Esa luna que empieza*. JUAN RIOS: *Ayar Manko*. BERNARDO ROCA REY: *La muerte de Atahualpa*. SEBASTIAN SALAZAR BONDY: *No hay isla feliz*. ENRIQUE SOLARY SWAYNE: *Collacocha*.

TEATRO INGLES: J. B. PRIESTLEY: *El tiempo y los Conway*. NOEL COWARD: *Un espíritu burlón*. TERENCE RATTIGAN: *El chico de los Winslow*. T. S. ELIOT: *Cocktail Party*. PETER USTINOV: *El amor de los cuatro coroneles*. GRAHAM GREENE: *El cuarto en que se vive*.

TEATRO FRANCES DE VANGUARDIA: GEORGES SCHEHADE: *Historia de Vasco*. ARTHUR ADAMOV: *Paolo Paoli*. SAMUEL BECKETT: *Esperando a Godot*. EUGENE IONESCO: *Las sillas*.

Volúmenes en preparación

Teatro norteamericano
Teatro italiano - Teatro danés
Teatro chino - Teatro hebreo
Teatro noruego
Teatro alemán - Teatro japonés
Teatro puertorriqueño
Teatro italiano

