

TEATRO INDEPENDIENTE

publicación oficial de la institución teatral EL GALPON

afiliada a la federación de t. independientes del uruguay

setiembre de 1956 número 5

DEMOCRACIA O CAUDILLISMO

Han resultado a veces inexplicables, (para ciertos críticos y estudiosos al menos) los progresos que el teatro independiente ha realizado en estos últimos años. Se ha hablado de *vocación y entrega* y es mucha la tinta que se ha prodigado en la explicación conjetural y el elogio desmedido. Sin embargo, y sin desconocer la importancia verdadera que la dedicación y el fervor ilimitado han tenido en los progresos de nuestro joven movimiento, entendemos que pocas, muy pocas veces se ha pronunciado la palabra que, hasta cierto punto, sintetiza más completamente estos logros: organización. Tanto porque por desgracia en la época heroica de estos teatros el vocablo estuvo proscrito, como porque aún hoy no es comprendido en su sentido más eficaz, lo cierto es que perduran todavía las repercusiones antipáticas que todo lo que fuera organizativo despertó en ciertos círculos. Empero, no puede imaginarse de otro modo la actitud del teatro independiente recién nacido, el cual, obligado por la suma de sus carencias —económica, artística, etc.— debió enfrentar sus problemas con un trabajo cuidadosamente planeado que, canalizado sobre fines bien determinados, provocara en plazos mínimos los resultados previstos. Pero hoy por hoy, cuando ya es común en un elenco independiente oír hablar de comisiones y consejos centrales, de reuniones periódicas y asambleas resolutorias, tienden a nacer algunos peligros graves que justifican, creemos, ciertas puntualizaciones.

Primero, porque se olvida a veces — y esto es fundamental — que la organización no es un fin en sí misma sino un medio para el logro de ciertos fines, medio que ha de garantizar a quienes lo usan el máximo de flexibilidad y acomodación a los objetivos propuestos, pero, sobre todo, porque se impone al integrante gratuitamente, sin el debido sustento teórico. Una organización para que pueda llamarse tal propiamente, debe descansar en principios de fondo por todos discutidos y comprendidos, principios pasibles de rediscusión constante y en constante aplicación en todos los hechos institucionales. Por eso se hacen vitales para un teatro independiente la reunión periódica (semanal, por lo menos) de todos sus elementos integrantes con el fin de discutir, a la luz de los postulados comunes, cada una de las resoluciones que pueda afectar directamente la marcha del movimiento, (con el propósito también de que se critique y revise la labor de todas las secciones que, de un modo u otro, tienen a su cargo la marcha de la institución) y la reunión ge-

neral periódica (asamblea) donde el integrante, respaldado por el derecho que le da su militancia activa, resuelve problemas generales, — el repertorio, por ejemplo — haciendo clara conciencia de su significado y repercusiones. Sólo mediante este ejercicio concreto puede luego hablarse de democracia y de igualdad de posibilidades, sólo así puede fortalecerse la unidad interna de nuestros teatros.

Entendemos que puede resultar difícil la aplicación práctica de estos conceptos, en parte porque requieren una unidad inicial no fácil de lograr en movimientos de composición tan heterogénea pero también, por qué negarlo, porque muchas veces su desarrollo se ve detenido por aquellos a quienes no interesa o no comprenden la necesidad de que tales cosas así ocurran. Ellos son muchas veces los peores enemigos contra quienes se estrella la iniciativa y la renovación, y los causantes, en buena parte, de las escisiones masivas que periódicamente multiplican el número de nuestros teatros independientes. Es contra este mal que hoy más que nunca debe reaccionar el integrante de estos teatros, aquel listo siempre para intervenir en todo trabajo pero a quien se retacea toda posibilidad de resolución o de crítica efectiva. Porque hoy más que nunca debe comprender que no es meramente una pieza más de un engranaje ingeniosamente dispuesto, sino el activo realizador del destino del movimiento que integra.

En consecuencia, puede resultar peligroso para el movimiento teatral independiente desconocer o subestimar la participación activa de los integrantes, en el ejercicio de la democracia interna, encaminada a alcanzar los fines comunes que la inspiran.

No creemos que puedan mantenerse en el actual desarrollo, alcanzado en muchos años de labor continua, situaciones que impongan directrices magisteriales sobre la voluntad expresada por el conjunto. Por el contrario, abundan razones para asegurar que el pleno funcionamiento de estructuraciones democráticas, discutidas y participadas orgánicamente por todos y cada uno de los integrantes, en reuniones, asambleas, etc., afirmará los principios que sustenta el teatro independiente y lo arraigará en su exacta esencia popular. A la vez contribuirá a madurar las perspectivas y comprensión de los objetivos por parte de aquellos que recién se incorporan al movimiento, engrandeciéndolo en sus fines sustantivos.

COLABORAN EN ESTE NUMERO: RUBEN CASTILLO, GUSTAVO SOSA ZERPA, MARIO TRAJTENBERG Y GUALBERTO TRELLES. ILUSTRACIONES: A. R. L., DE CLUB DE GRABADO, HUGO MAZZA Y SUSANA TURIANSKY, FOTOGRAFÍAS: ILDEFONSO BECEIRO (h.) Y F. MUSITELLI.

un hombre de teatro ARMANDO DISCEPOLO



Para quien visita Buenos Aires con la intención de ver y tomar contacto con su vida teatral, no puede olvidarse el nombre de Armando Discépolo. Durante un período importante de la vida de nuestra Comedia Nacional, Discépolo aportó, con innegables virtudes y temible carácter, toda su sabiduría de director experto. Ello gravitó ostensiblemente, no sólo en los espectáculos que dirigiera, sino en la propia formación de muchos de sus actores.

Discépolo es actualmente, director de la Sección Teatro de Radio "El Mundo". Allí nos recibió, en una laboriosa oficina, donde nuestras palabras de presentación fueron varias veces interrumpidas por teléfonos que sonaban, locutores y empleados.

Entre tanta actividad, logramos hacernos un rincón, y allí le hablamos de "El Galpón". Está poco enterado de la actividad teatral montevideana, y ello nos incluye. Le hacemos entonces una apretada relación de la labor que tenemos entre manos. Le hablamos de actores, directores y autores. Y sobre el tema de los autores, le hacemos la primera pregunta. Queremos saber si está escribiendo algo. El sonríe, un poco sorprendido, y nos responde afirmativamente. "Estoy escribiendo algo; sin título aún. No he podido todavía dar con el título". Le preguntamos si tiene alguna otra pieza que no conocemos. "Tengo otra obra terminada. Esta sí con título: "Los tres borrachos". A nuestros deseos de saber qué temas trata en ellas, nos responde que son temas nacionales. Pero como no parece muy dispuesto a hablarnos sobre las mismas, ampliamos la pregunta y le pedimos su opinión sobre autores nacionales. Discépolo es hombre grave en la expresión. Sin embargo no vacila en afirmar que hay en la Argentina nombres importantes en la literatura dramática. "Para darle un ejemplo — nos dice — puedo citar que la temporada que se inicia este mes en el teatro Alvear, ha sido programada sobre la base de autores nacionales únicamente. La primera selección incluye cuatro piezas: **El carguero de las seis**, de Miguel Bebán, **La respuesta fue dada**, de Malena Sandor, **Sólo una mujer**, de Tito Livio Foppa y **El cerco de oro**, de Sergio Lonardo. Estas obras — preguntamos — fueron seleccionadas de acuerdo a algún plan, es decir, tienen entre sí algún denominador común? "La ascendencia de estas obras — nos dice Discépolo — podría ubicarse lejanamente en Italia. Pero no tienen nada de común entre sí. Es teatro nacional. Están hechas a la manera de decir de nuestro teatro, a la manera

TEATRO NACIONAL del pueblo a las tablas

No es el teatro una manifestación de cultura independiente de las demás que caracterizan la vida de un país. Y no puede serlo porque el teatro es, en gran parte, — por lo menos debe ser — el lugar en que el agonista evoca ante los espectadores uno o varios aspectos del organismo espiritual, intelectual y biológico en que ellos se desenvuelven. Es decir, que si el espectador no encuentra en el teatro algo de lo mucho que a él lo ocupa y trabaja, el teatro — que será a lo sumo un entretenimiento trivial —, huérfano de las condiciones que le permitirán persistir en la imagen del hombre, bajará de nivel en la jerarquía de la cultura hasta convertirse en un medio de corrupción o publicidad.

Entre nosotros, de unos años a esta parte, el teatro iba siguiendo el lamentable camino del descenso hasta que se produjo, casi de improviso, el prometedor repunte de 1937. De cada diez obras de autor argentino, puede que dos tuvieran algo que ver con nuestros problemas y características. Y sin embargo, (O. R. Beltrán, "Los orígenes del teatro argentino") "el teatro es un hecho... inherente a la nacionalidad. De

ahí que pueda considerárselo como el esquema del espíritu del pueblo. Su origen es plebeyo: aflora en las capas inferiores de la población; y, después de los torpes ensayos rudimentales, sazónando en el clima de las clases cultas a través del tiempo, que es experiencia, adquiere plena madurez artística. Entonces se transforma en cátedra de costumbres, tan poderosa es su influencia en el espíritu de las masas populares".

Pero, luego de los síntomas precursores, "Un teatro (E. Marsili, "El verdadero origen del teatro argentino") no se crea repentinamente por obra de un individuo o de un núcleo de hombres ilustrados. El "fiat" es atributo de la Divinidad y el teatro fruto del tiempo. Debe empezar, como todo, por el principio. Sólo cuando su ambiente está formado puede arraigar francamente en el alma del pueblo, así como sólo cuando ha echado raíces profundas en el alma popular se hace propicio a la aparición del genio. Esquilo, Shakespeare, Calderón, llegaron en su punto, es decir en el momento en que el arte dramático era una necesidad pública merced a la costum-

bre de gustarlo... Por el principio, pues, empezó nuestro teatro. Nació argentino en cuanto se formó y arraigó en nuestro suelo, germinó netamente nacional cuando encarnó las costumbres, las inquietudes, las aspiraciones y las peculiaridades de nuestro pueblo".

Durante mucho tiempo se sostuvo — como es sabido — que el teatro argentino verdaderamente tal nació en el picadero, en 1884, con la pantomima Juan Moreira. Pero Marsili, que ha rebatido con éxito este error, después de señalar el hecho constante de que el teatro tuvo origen religioso, ha demostrado que el teatro argentino tampoco escapa a la regla, y se inicia en la capital del antiguo colegio de San Carlos, allá por los años de 1876. Allí se representan las primeras obras de autor argentino que puedan llamarse legítimamente argentinas. Se trató de simples ensayos, pero esos ensayos crearon el estado de cosas necesario para que pudiera surgir el arte nacional autónomo del teatro. Nemesio Trejo es su primer autor ilustre. "El teatro nacional — insiste Marsili — es obra de los argentinos. Y sólo así puede ser nacional, porque sólo los

de Sánchez, por ejemplo, o de Laferrère. Sus personajes, son los hombres de nuestro pueblo".

Deseamos entonces saber qué autores de la dramaturgia universal, contemporáneos, ubicaría Discépolo en primera línea. Pero en este terreno se muestra más cauto. Conversamos, nombramos muchos, pero considera que es difícil dar nombres por simple selección. Y nos dice: "Muchas veces sucede que hay autores que parecen prometer mucho. Luego declinan rápidamente".

Pasamos entonces a otro terreno y le preguntamos qué opina sobre la labor de los teatros independientes en el Río de la Plata. "Es una labor importante la que cumplen — nos responde —. Pero hay buenos y malos conjuntos. Creo que en muchos casos, sería mejor que algunos jóvenes que forman esos conjuntos, en lugar de hacer teatro en el escenario, se dedicaran a verlo desde la platea. Pero hay valores muy positivos, y la labor que cumplen es muy importante".

Ud. cree — le preguntamos —, que los teatros independientes deben cumplir una misión, en cuanto a tomar los problemas del pueblo, para orientar y educar al público? Aquí Discépolo nos responde sin vacilación. "Sí. De lo contrario el teatro es un mero pasatiempo".

El fin de nuestra conversación se acerca. Discépolo es requerido reiteradamente. Deseamos entonces, conocer sus planes en el teatro. "Estoy dirigiendo ya a la Compañía Nacional Rioplatense. Nos presentaremos en el teatro Alvear, con el repertorio de autores nacionales que le señalé. La primera obra será *El carguero de las seis*, de Miguel Bebán, y esperamos estrenar en este mes. Precisamente — acota —, ya que hablábamos de teatros independientes: dos de las principales figuras de la compañía, son elementos de los independientes".

Y termina nuestra entrevista. Mientras nos despedimos de Armando Discépolo, le hacemos la última pregunta. Queremos saber si piensa volver a Montevideo. El sonríe y nos dice que es muy posible. ¿A dirigir teatro? — preguntamos. — ¿Sabe Ud. que su nombre se cita con frecuencia en el ambiente montevideano? "No, a dirigir teatro no sería. Si voy, lo haré con mi propia compañía. Eso será probablemente para fin de año, en una breve temporada".

Lamentamos no poder seguir conversando; resumir y ahondar la charla; explayarla en temas tan apasionantes, como los que apenas tocamos. Pero el tiempo, inexorablemente, frustró nuestros deseos. Discépolo es, antes que nada, un hombre ocupado.

hijos de la tierra son los que poseen íntegramente el sentir de la nacionalidad y la preocupación de sus grandes problemas. Para que el teatro sea argentino basta que nazca en el país; pero para que sea nacional es necesario que lo nutra el ingenio nativo transmitiéndole, con los caracteres, ambientes y motivos peculiares, la idiosincrasia de esta entidad formidable, y distinta en cada país que se llama pueblo".

Nuestros más destacados autores siguieron estas normas y a ellos se debe la existencia de nuestro teatro. Será preciso en consecuencia avanzar en la misma dirección en que avanzaron, si se quiere que el teatro nacional termine de formarse como fuerte organismo. Llévase al teatro la vida y los problemas nuestros y recuérdese que la fe religiosa, como está en el origen de nuestra nacionalidad, constituye una parte vital de la misma; y así como la Nación no podrá sobrevivir en tal carácter sin ella, así el teatro nacional, síntesis de la nación en pequeño, ha de respetarla o esclavizarse a lo que nos es ajeno. "El teatro argentino como problema nacional".

— José E. Assaf. — Editorial *Criterio*, 1937.

La actual temporada teatral porteña es, para quien deja de ser su espectador por un período más bien largo, una grata sensación, pese a que la misma apunta en dos direcciones concretamente opuestas. Por un lado, buenos y, en algún caso, memorables espectáculos, a cargo de los independientes y excepcionalmente de algún profesional. Y, por otro lado, espectáculos chabacanos y gruesos, de los que son responsables un elevado número de "compañías cómicas". En este rubro, encontramos en las mejores salas céntricas, títulos que definen por sí mismos el espectáculo. La ya conocida del público montevideano *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina*, *La señora Chapa Chapa*, *La cigüeña a los sesenta y mi señora tan contenta*, *Canuto Cañete conscripto del siete*, etc. Dentro de este género, ha surgido nuevamente la farsa política, cuyo actual promotor es Pepe Arias, quien hace actualmente *Si yo fuera presidente*, o sus emuladores, que anuncian *Ni militar ni marino el presidente argentino*. Cabe sumar a esta actividad, las consabidas revistas, de las cuales la del teatro Maipo es el mejor exponente.

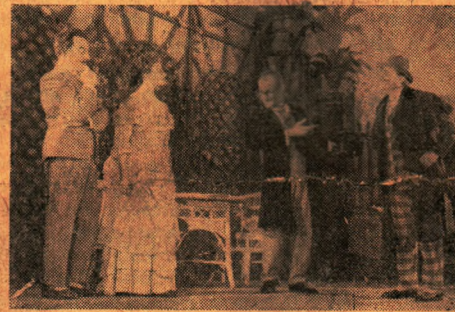
Pero hay en cambio un teatro que, en antagónica oposición a estos espectáculos, busca rescatar para el público una sensibilidad que está por encima de la taquilla. Podemos nombrar entonces a los teatros independientes, quienes sobrellevan casi todo el peso de esta responsabilidad tan grata. Y entre ellos a "Nuevo Teatro", en primer lugar, presentando una puesta en escena memorable con *La otra madre* (Vassa Yelezniova), de Gorki. Al conjunto "La Máscara", que el año pasado hiciera un gran éxito de *El centro-forward murió al amanecer*, ofreciendo ahora, *Una carta perdida*, de Caragiale. Al "Fray Mocho", dando a conocer una pieza de un joven autor argentino, *La peste viene de Melos*, de Osvaldo Dragún. O al teatro popular "Casacuberta", con la obra de Figueiredo, *La zorra y las uvas*. Entre los profesionales, es preciso nombrar a Petrone (*El gato sobre el tejado de zinc caliente*, de Williams), y a Mottura, (*Proceso a Jesús*, de Fabbri). Estas compañías demuestran, con ejemplos, que profesionalismo y buen teatro pueden marchar juntos.

No los hemos nombrado a todos. En ninguna de las dos actitudes señaladas. Para los restantes, caben términos medios. Sería en este punto donde ambos polos tenderían a juntarse, promovidos por la falta de experiencia de algún independiente bien intencionado, y el temeroso intento del profesional que no puede dejar de ver la boletería en primer término.

Pero es posible asegurar que Buenos Aires, que tiene público para que un Marrone o un Stray ostenten con legítimo orgullo sus 700 representaciones, está siendo testigo de un vuelco cada vez más decidido de su público. De un público que, en creciente exigencia, sabe dispensarse la molestia de una sala chica y a veces incómoda, pero que tiene el propósito de ver teatro.



escena de LA PESTE VIENE DE MELOS



escena de UNA CARTA PERDIDA

La Peste Viene de Melos

Esta pieza, del joven autor argentino Osvaldo Dragún, se ha constituido en un éxito de la actual temporada bonaerense. La flamante sala del conjunto "Fray Mocho", agota sus localidades en cada función, con un público que discute apasionadamente la pieza, que se ha convertido en centro de una polémica. La obra, que es un reflejo cabal de profundos problemas que vive el mundo en estos momentos, tiene una candente actualidad, pese a su ubicación geográfica.

El propio autor, explica las razones que lo movieron a escribirla:

"Por necesidad.

Por esa urgente necesidad de rendir homenaje a los hombres que no gritan.

Mi grito es esta obra.

Mi primer grito.

"La peste viene de Melos" nació una noche de pesadillas, cuando mis hermanos de Guatemala morían por el pecado de ser libres.

Tenían la peste.

Y Melos fue arrasada por el imperio ateniense en el año 415 antes de Cristo por el mismo pecado.

También tenía la peste.

¿Por qué olvidan los poderosos que el terror desatado y las torturas se vuelven siempre contra ellos, ya que en vez de empuñecer el alma de los hombres, hacen aflorar en ellas fortalezas y destinos insospechados?

Soy joven, y porque soy joven, y porque no quiero dejar de serlo, quise contestarme esta pregunta. Y escribí esta obra.

La historia no fue un pretexto para mí. Fue la prueba de que otros jóvenes y otros viejos, y otros niños de otros siglos se hicieron la misma pregunta. Y la contestaron muriendo por su libertad.

Pero la muerte no existe. "Morir será como sentarse y esperar que la semilla fructifique".

La pequeña isla de Melos se hundió en la burma de los siglos. Y sin embargo no ha muerto.

No ha muerto porque España existió y existe... y espera.

No ha muerto porque Guatemala existió y existe... y espera.

No ha muerto porque la muerte no existe. No ha muerto porque somos jóvenes.

Por eso escribí esta obra. Porque quise gritar.

Y mi grito es esta obra".

Osvaldo Dragún nació en la provincia de Entre Ríos en el año 1929. "La peste viene de Melos" no es la primera obra escrita por él, pero es su primera obra estrenada por un teatro independiente.

ACERCA DE LA F.T.I.

La importante e innegable corriente de público que agota semana a semana las localidades de las pequeñas salas de los teatros independientes, informa de un empuje en las realizaciones prácticas, de mecanismos organizativos que funcionan paralelamente al espectáculo, sin los cuales no sería posible la concreción del mismo. Esto supone el aglutinamiento de fuerzas en un organismo desde el cual los teatros independientes puedan intercambiar y enriquecer experiencias, realizar tareas en conjunto, etc. En este sentido, la Federación de Teatros Independientes es de importancia capital; los grupos federados, por intermedio de sus delegados, plantean sus reivindicaciones específicas, planes de trabajo inmediato, actividades de futuro.

Entre los eventos de importancia que la Federación ha materializado hasta el presente, podemos mencionar la temporada en el SODRE en 1948, a un año de fundada, con la participación de varios conjuntos federados, las Jornadas de Teatro en "EL TINGLADO" con motivo de su inauguración, con discusiones en mesa redonda sobre problemas afines al espectáculo teatral, y últimamente, el ciclo realizado en el Stella D'Italia a total beneficio de Teatro del Pueblo. Posiblemente en este breve resumen se nos escapen algunas otras tareas, pero desde ya cabe señalar una conclusión: si bien estas tareas arriba mencionadas fueron meritorias y bien encaradas, las mismas no tuvieron continuidad, quedaron como un esfuerzo aislado, sin que surgiera de ellas ningún saldo realmente positivo.

Atengámonos a la letra del Estatuto de la Federación de Teatros Independientes, y extraigamos de él algunas conclusiones: a este efecto transcribimos el Art. 3º (De los fines):

Art. 3º — La Federación tendrá como fines primordiales: A) El estímulo y defensa de los principios del teatro independiente. B) La realización de una obra de educación y cultura, por medio de las artes dramáticas y afines, a cuyo desarrollo propenderá. Con este fin, además de las representaciones de los teatros afiliados se declara necesario la realización de temporadas y certámenes teatrales nacionales e internacionales; la organización de exposiciones, conferencias y cursos; la publicación regular de una revista o boletín, la realización de concursos de obras teatrales; la publicación de obras de teatro o estudios sobre el mismo; la obtención de espacios radiotelefónicos permanentes; la creación de una biblioteca de teatros; el intercambio artístico continuado con el interior, etc. C) La obtención de todos los medios materiales necesarios para la actividad continuada de los teatros que la integran. D) La vinculación con las entidades similares y con las que agrupen actores, autores, artistas plásticos, periodistas, etc., del país o del extranjero. E) fomento y el estímulo de la labor de los autores nacionales. Recomendará además a sus afiliados, que incluyan en sus repertorios obras del Teatro Nacional.

Todo lo arriba mencionado, en teoría, en su enunciado, da pie y abre posibilidades ilimitadas de trabajo. Pero en la práctica, vemos que aún no se ha concretado la gran mayoría de los fines que la letra del Estatuto marca, algunos de ellos de gran importancia: certámenes teatrales nacionales e internacionales, presentando conjuntos de jerarquía, lo cual equivaldría a un provechoso intercambio de experiencias prácticas. La organización de exposiciones, conferencias y cursos sobre teatro, junto a la publicación periódica de un boletín o revista, que señala el inciso B) del Art. 3º, llevadas a cabo en diferentes ambientes de la población, (empleados, obreros, estudiantes), permitirá la difusión de la actividad teatral, "la realización de una obra de educación y cultura", la progresiva identificación de un público nuevo que será indefectiblemente ganado para el buen teatro, la lenta pero segura formación de un gusto estético distinto al que comúnmente se encuentra ya fabricado por el mal cine, o el radioteatro, de gran consumo y efecto letal en las clases populares.

La vinculación con las entidades que agrupan artistas plásticos, escritores, etc., permitirá a la Federación hacer causa común con todos los trabajadores de la cultura, para defenderla sobre la base de una plataforma de reivindicaciones afines. Esto supondrá la lucha por becas de estudio y perfeccionamiento en todas las ramas del arte, la obtención de subvenciones estatales, la unidad férrea de todos aquellos que se dedican a algún aspecto de la cultura o de la educación.

En este importante artículo 3º de la Carta Orgánica de la Federación, tan trabado en todos sus enunciados, tan dependiente cada párrafo de los anteriores y posteriores, se citan dos temas que no queremos dejar pasar por alto y que supondrían — llevados a cabo — laboriosas jornadas de trabajo con frutos a largo plazo: "el intercambio artístico con el interior" y "el fomento y estímulo a la labor de los autores nacionales".

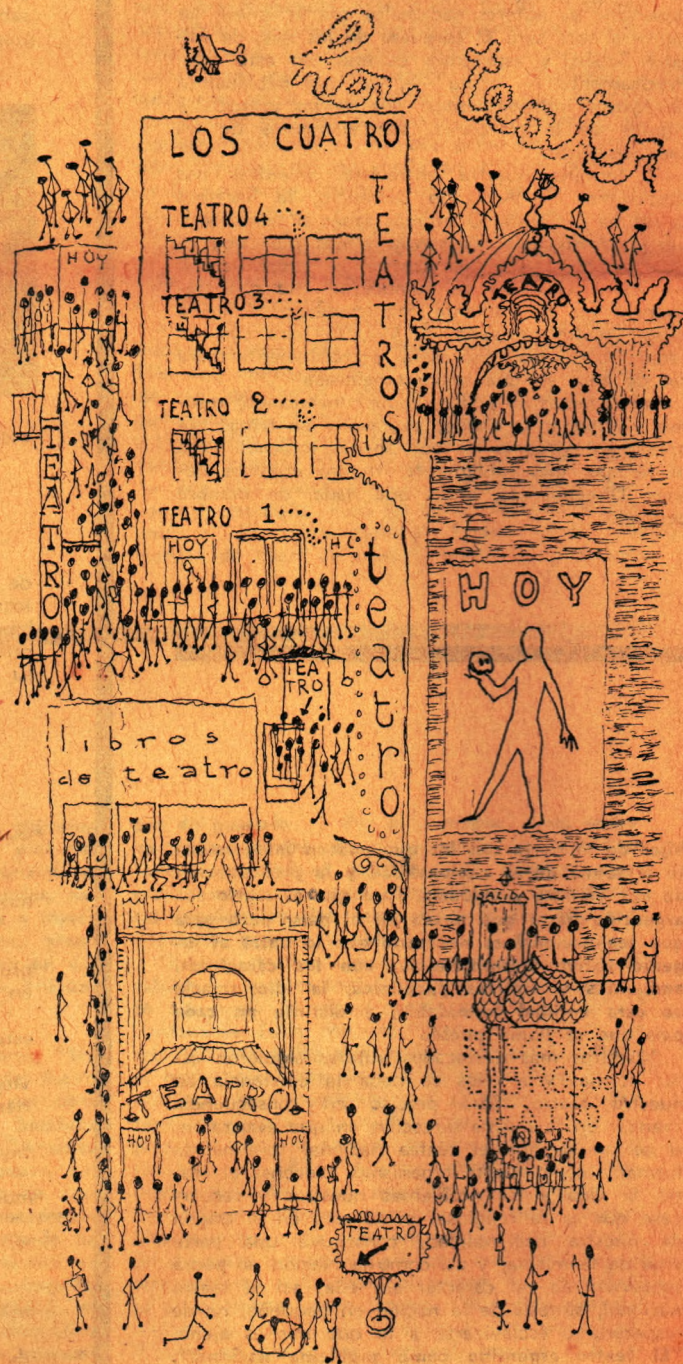
Sabemos que en materia de representaciones teatrales, el interior se encuentra en la más absoluta orfandad, salvo alguna incursión veraniega de la Comedia Nacional y varias aproximaciones anuales de espectáculos de fonoplatea. Los conjuntos que allí surgen, sobre todo en el ambiente universitario, dirigidos por profesores que más que nada demuestran muy buena voluntad, no logran subsistir, por falta de medios materiales, de locales adecuados para el trabajo, por ausencia de orientación. En este aspecto, la Federación tiene un fértil campo de acción. **Apoyar, estimular y ofrecer ayuda técnica a los conjuntos del interior, es deber ineludible de la Federación.** Pese a las dificultades de tiempo y programación de los grupos de la capital, se debería contemplar la realización progresiva y planificada de presentaciones en el interior, organizadas por la Federación, con mucha mayor frecuencia que las incursiones muy esporádicas de "Club de Teatro", "El Galpón" y "Teatro del Pueblo".

En cuanto "al fomento y estímulo a la labor de los autores nacionales", lo que se ha logrado en este rubro, corresponde a aislados concursos de "El Tinglado", "El Galpón", etc.

Entre las iniciativas y soluciones que sobre esto se pueden aportar, aparte de los concursos, creemos de utilidad el diálogo vivo de la Federación y los autores nacionales, en foros de discusión pública sobre la dramaturgia nacional, la tradición teatral rioplatense, las condiciones materiales de trabajo, etc.

Todo esto y mucho más queda aún por realizar. Los teatros independientes deben propender a la urgente realización de un Congreso Nacional o Mesa Redonda, para discutir y profundizar en estos problemas. Entendemos que el movimiento en general, saldrá favorecido y fortificado de estas discusiones, uno de cuyos objetivos más inmediatos deberá centrarse en el apoyo firme e incondicional a la Federación, para que ésta surja con verdadera fuerza y se aboque de inmediato al cumplimiento del Estatuto y de sus planes de trabajo.

hablando de público



La Comedia Nacional y los Teatros Independientes han realizado en muy pocos años el milagro: un verdadero renacimiento teatral. Y ese público, consecuente hoy, esos actores, directores, escenógrafos, etc., han sido ganados con el "hacer" y no los hubiéramos hecho surgir los críticos o criticones por más palabras, cuartillas o discursos gastados en ese mismo lapso (ni siquiera multiplicándolo por tres...)

Ahora bien: creemos que la realidad de hoy — magnífica en muchos aspectos — necesita fundamentalmente, de la crítica y de la auto-crítica. Examen colectivo de conciencia.

Teatro y público han estado y están estrechamente unidos. Dejemos a un lado por este artículo a la Comedia Nacional — a quien le dedicaremos un comentario especial — y hablemos de los Independientes.

Directamente la pregunta: ¿para qué público trabajan? ¿Sobre qué sectores de la población inciden con su mensaje de cultura?

Directamente la respuesta: los espectadores de una pieza de nuestros teatros independientes deben variar — y hablamos de los que pasan por boletería — de las mil personas de un espectáculo de El Tinglado a las cuatro mil de uno de El Galpón, número más o menos.

Afirmemos de salida también — y no creemos estar muy equivocados — que un buen porcentaje de ese "público" de cada teatro está integrado casi siempre por las mismas personas. En una palabra: con todo lo que hemos avanzado en materia teatral (y no es poca cosa) estamos trabajando, sufriendo y felicitándonos sobre un pequeño sector de la población.

Como "público" esos dramáticos números traducidos a los uno con cincuenta correspondientes, no permiten grandes cosas y entre ellas una fundamental: la profesionalización.

Se nos contestará con razón que nuestros Teatros Independientes no trabajan pensando en la boletería. Pero ganar espectadores es vital: significa extender influencias culturales y significa plasmar realidades que posibiliten a determinado número de personas en cada movimiento (especialmente actores y técnicos) a dedicar sus mejores horas y esfuerzos AL TEATRO y no a la tienda, la fábrica, la radio o el corretaje...

Mientras tanto: ¿podemos mejorar los números actuales con los mismos métodos? Sí... con un trabajo paciente y largo, fundamentalmente largo, quizá esa realidad pueda hacerse más optimista.

Pero para nosotros lo más importante no está allí. Vemos al Independiente como un movimiento en búsqueda del teatro de nuestro tiempo. Preocupación por hacer un teatro de arte, pero para algo, dirigido a alguien. No queremos ofender a nadie pensando — tan sólo pensando — que jugamos al teatro, que lo hacemos por snobismo, como si se tratara de un club de canasta uruguayo o por una inquietud exclusivamente esteticista.

Por suerte las intenciones de todos o de la mayoría están ahí y no permiten sacar esas conclusiones negativas. Entonces hay "algo" que no funciona bien.

El público actual de los Independientes es un pequeño sector de la clase media o de la pequeña burguesía intelectualizada, en algunos sectores profundamente snob, que va al teatro porque "queda bien" o porque está de moda. De cualquier manera estemosle muy agradecidos: ello permite nuestros espectáculos; sostiene este renacimiento.

(Ya lo sabemos: valgan estas afirmaciones como generalización, con todas las excepciones que queramos y que desde luego existen).

¿Pero es al estilo — diríamos — del viejo teatro burgués que debemos trabajar? Sería cerrar los ojos no ver que en el mundo que nos rodea

(y del cual a veces nos sentimos o pretendemos sentirnos tan desligados) han pasado una serie de cosas muy importantes y entre otras precisamente, las que han determinado o ayudado a determinar este renacimiento del teatro que después de todo — y no creemos descubrir la pólvora — no es una cuestión nacional.

El tipo de teatro, su organización, su intención, nos parece que obliga a los independientes no a buscar un "público" abstracto metafórico y muy realísticamente hablando sino que debe dirigirse AL PUEBLO.

Y aquí si no valen las generalizaciones: pueblo debe traducirse por sectores concretos de la población. Los que pueden entender, necesitar y ser eco de un mensaje cultural — y humano — como el que deben estar embarcados los teatros independientes. Podremos llamarle clases populares, sectores productivos, obreros de fábrica o empleados de tienda, amplios sectores de la población; en fin podremos calificarlos de cien maneras pero vamos a estar de acuerdo en una cosa: no es un "público" (inconcreto o amorfo) lo que debemos formar sino que se trata de trabajar PARA EL PUEBLO.

De esa manera se justifican ampliamente nuestros propósitos e incluso nuestros esfuerzos.

Pero trabajar para el pueblo, significa por otro lado, empezar a mirar seriamente el problema, primero, de nuestras pequeñas salas de 115 o 180 localidades. Significa — quírase o no — poner sobre el tapete un repertorio improvisado o planeado para esas cuatro paredes.

Club de Teatro, por ejemplo, ha hablado si no estamos mal informados de ir a los tablados montevideanos, honestamente dispuesto a una misión de extensión cultural. Pero... ¿con qué títulos? No con los que en general ha utilizado en su sala. Esta respuesta concreta hace surgir otra pregunta y una realidad: ¿para quiénes estamos trabajando?

Todos le aplaudimos al Teatro El Galpón — y utilizamos su ejemplo abusando de la hospitalidad que nos brindan las páginas de su Revista — una consecuente línea que podríamos llamar "social" (teatro con el repertorio que debemos hacer para atraer al pueblo, hoy y aquí, siempre ofrecido con mucha dignidad escénica, no tiene nada que ver con el repertorio que debemos hacer para atraer al pueblo, hoy y aquí.

He ahí una contradicción: darse determinados objetivos y seguir trabajando para un mismo sector de público que todos conocemos dentro de las cuatro paredes de Mercedes y Carlos Roxlo.

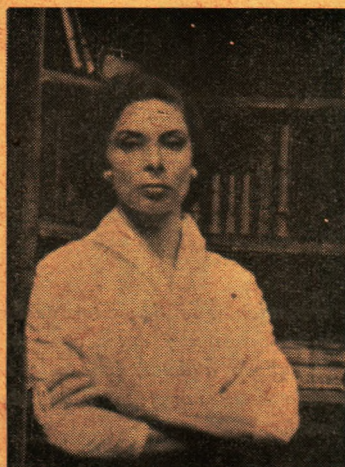
Pero lo que decimos para estos dos conjuntos vale para Teatro Libre o Teatro del Pueblo o para el conjunto que surgirá mañana con toda seguridad.

Por favor, y antes de terminar: no se vea en todo esto una búsqueda de notoriedad, un querer parecer distinto y menos un enfoque derrotista. El desarrollo del movimiento teatral y en especial del independiente, nos autoriza y obliga a realizar este planteamiento. Hoy no hemos puntualizado todo lo positivo que él encierra. Ya lo hemos hecho y lo haremos muchas veces más. Vivimos un instante particularmente decisivo. El "público" de los independientes es pequeño, ese teatro de arte debe buscar otros objetivos para tener de veras una razón esencial de ser. Un "público ideal" no lo tendremos nunca. Si no ponemos en violenta auto-crítica nuestros métodos y objetivos podemos perder lo que hasta hoy hemos ganado. Se nos ocurre que éste es otro tema — muy actual y muy importante — que puede ser considerado, como el de la crítica que ya hemos bosquejado en otro número de esta Revista, en el Congreso, Mesa Redonda, o Asamblea del teatro nacional que desde tiempo venido reclamando.

encuesta

¿por qué independientes?

LA MASCARA



La pregunta, en este o parecidos términos, se ha formulado a figuras dirigentes del movimiento Independiente, una por cada grupo de los siete que integran la Federación. En algunos casos la respuesta se preparó para una encuesta radial de la misma Federación sobre este tema; en otros se ha redactado expresamente para esta nota. De ahí que pudieran surgir diferencias formales en cuanto al encaramiento del asunto, diferencias que, a pesar de esto, no afectan el contenido ni el fundamento de las opiniones, todas ellas de incuestionable interés.



NELLY WEISSEL de "la máscara"

Al hablar de Teatro Independiente del Uruguay debemos entender el movimiento teatral que, desvinculado de toda presión político-tendenciosa, religiosa o filosófica y desvinculado sobre todo de todo fin comercial, realiza el milagro de la creación en la realización artística.

El Teatro Independiente es el único que puede y debe dar las obras de vanguardia, o las que teniendo un contenido filosófico y precisamente por tenerlo, no acusen en taquilla una suma atractiva a los empresarios comerciales.

El Teatro Independiente puede dar obras de distintas tendencias filosóficas sin ponerse al servicio de ninguna de ellas en particular. El Teatro Independiente puede dar obras de contenido social sin enarbolar una bandera política.

El Teatro es la forma más directa de difusión de cultura en el pueblo y esa es la misión fundamental de todo grupo de Teatro Independiente.

EL TINGLADO



M. ABELENDA PONS DE MENDIZABAL de "el tinglado"

Nos parece que el concepto de teatro independiente, implica una serie de consideraciones que es imposible examinar, en una breve contestación. Pero sin pretender entrar en mayores precisiones, podemos decir que creemos que el teatro independiente, sólo debe admitir la sujeción a normas de carácter estético, no sacrificando nunca su actividad en aras de otras motivaciones (comerciales, proselitistas, etc.), sino que éstas estarán siempre subordinadas a aquéllas no llegando por sí solas a justificar un espectáculo. No quiere decir esto que supongamos al teatro independiente un teatro de minorías, sino que por el contrario, es nuestro convencimiento que debe atraer la mayor cantidad de público posible, reclutándolo en todos los sectores de la población, pero cuidando que la atracción de ese público, no se haga con medios espurios e innobles.

No podrá haber hombres o instituciones que desde ámbitos ajenos al arte teatral, impongan directivas a la orientación y al trabajo del teatro independiente, que no cambiará su autonomía por fáciles ventajas o prebendas.

MANUEL DOMINGUEZ SANTAMARIA de "teatro del pueblo"

El Teatro Independiente puede considerarse como tal por no estar sujeto a ningún interés comercial y no ser patrimonio de ningún individuo privado. Es Independiente, además, de toda doctrina política, filosófica o religiosa.

T. DEL PUEBLO



El teatro debe tener conciencia de que cumple una alta función social, como la universidad y la escuela. La verdadera obra de arte lleva en sí los elementos necesarios para propender al mejoramiento del hombre. Del modo como estos elementos sean utilizados dependerá la eficacia en el cumplimiento de su cometido, esto es: dignidad del espectáculo, dignidad, como individuos y como artistas, de quienes se llaman a sí mismos servidores del teatro y acuden a los grupos independientes para desarrollar su vocación.



H. H. BARBAGELATA de "teatro universitario"

El término Teatro Independiente posee, sin que se haya meditado suficientemente sobre el punto, una imprevista precisión y profundidad, en la medida que ha venido a servir de denominador común a un esfuerzo de restauración del gusto y de la actividad teatral, realizado con entera independencia de los poderes públicos y de las empresas de espectáculos. Esta independencia, que es la nota unificadora del movimiento, corresponde a la primera acepción del término, pero no es la única.

En segundo lugar cabría poner de manifiesto que el teatro que merece la calificación de "independiente" se separa del teatro "vocacional", de las experiencias puramente didácticas, o aun de las curativas (pienso en las técnicas sociodramáticas o sicodramáticas de Jacob Moreno, por ejemplo), en su independencia de otros fines — aun elevados — de orden extra-teatral, sean estos o no inmanentes a sus realizadores (tales serían la satisfacción de una carencia personal, de una incompletud, que es el motor de la actividad bien llamada "filodramática", la curación de una enfermedad o un proceso mental, etc.).

T. UNIVERSITARIO



Aun, y sin pretender agotar los sentidos posibles que simultáneamente pueden considerarse característicos de la expresión "independiente", corresponde mencionar: independencia de compañía, independencia de público, independencia de sala, aunque éstas sean más bien condiciones para la dimensión mayor del término, o sea la independencia artística.



JOSE ESTRUCH de "club de teatro"

No sé si la denominación es totalmente justa. Lo de Independiente es relativo. Independiente de imposiciones, de influencias no puramente artísticas, de toda concesión al éxito fácil. Independiente... Es más bien auto-dependiente en cuanto a su organización, tanto administrativa como artística. Es decir, no recibe directivas, ni caben imposiciones de organismos ajenos.

Su actividad y orientación son centrifugas, originadas de dentro afuera, por iniciativa de sus propios integrantes.

Así su labor puede ser más amplia que la del Teatro Profesional, pues abarca el campo experimental y el educativo, limitados estos en el Teatro Profesional por el factor taquilla, del que depende en menor grado por su carácter "amateur", no asalariado, el Teatro Independiente... pero cuán dependiente de mil circunstancias y obstáculos económicos, físicos y de tiempo de sus integrantes...



HUGO MAZZA de "teatro circular"

Independiente es un nombre, porque de alguna manera hay que llamarse.

Podría ser libre, amateur, vocacional, lírico o vanguardia. Pero en otras

dientes?

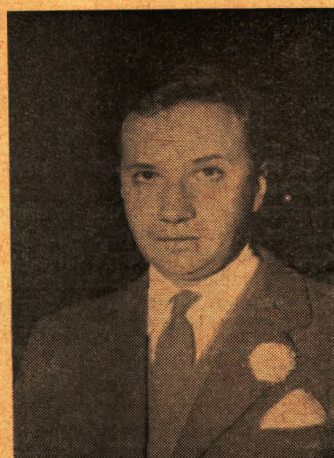
T. UNIVERSITARIO



C. DE TEATRO



T. CIRCULAR



I. T. EL GALPON



Aun, y sin pretender agotar los sentidos posibles que simultáneamente pueden considerarse característicos de la expresión "independiente", corresponden de mencionar: independencia de compañía, independencia de público, independencia de sala, aunque éstas sean más bien condiciones para la dimensión mayor del término, o sea la independencia artística.



JOSE ESTRUCH de "club de teatro"

No sé si la denominación es totalmente justa. Lo de Independiente es relativo. Independiente de imposiciones, de influencias no puramente artísticas, de toda concesión al éxito fácil. Independiente... Es más bien auto-dependiente en cuanto a su organización, tanto administrativa como artística. Es decir, no recibe directivas, ni caben imposiciones de organismos ajenos.

Su actividad y orientación son centrífugas, originadas de dentro afuera, por iniciativa de sus propios integrantes.

Así su labor puede ser más amplia que la del Teatro Profesional, pues abarca el campo experimental y el educativo, limitados estos en el Teatro Profesional por el factor taquilla, del que depende en menor grado por su carácter "amateur", no asalariado, el Teatro Independiente... pero cuán dependiente de mil circunstancias y obstáculos económicos, físicos y de tiempo de sus integrantes...



HUGO MAZZA de "teatro circular"

Independiente es un nombre, porque de alguna manera hay que llamarse.

Podría ser libre, amateur, vocacional, lírico o vanguardia. Pero en otras

partes del mundo se les bautizó como independientes aquellos grupos que se dedican a hacer teatro sin tener remuneración y tienen además exigencias y particularidades que no se dan por aquí. Lo único que tenemos de independientes es que el teatro lo hacemos por amor al arte.

Pero en fin, no vamos hacer cosas por términos.

El problema —mejor dicho el tema— "Teatro Independiente", está íntimamente vinculado con el estado teatral de nuestro medio en este momento.

Afirmo, y que me perdonen, que el verdadero teatro profesional no existe todavía por aquí.

Ser profesional no significa hacer teatro desde el punto de vista económico, sino valorándolo por sus cualidades artísticas, y no todos los conjuntos pueden jactarse de ello, es más, algunas veces los grupos de los llamados independientes pueden aspirar al profesionalismo.

Esta situación del teatro profesional y lo limitado de su número es lo que da fisonomía a los independientes. Estos, palian esa minoría, e invaden su terreno con un repertorio y puestas en escena que no conciden con la idea o posición teórica del teatro independiente. Pero es lógico. El momento evolutivo de nuestro teatro así lo exige.

Esta invasión en el repertorio profesional, y en general la buena selección de obras que utiliza nuestro teatro están formando una cultura teatral en nuestro pueblo y ganando un público que lo apoya.

Estamos en el medio de un proceso evolutivo que llegará, y hasta me atrevería a dar plazo, entre diez a doce años en que nuestro país contará con un ambiente teatral que se podrá llamar de oro. Siempre ateniéndose a la realidad actual y a los progresos notorios que se manifiestan constantemente.

En ese período de tiempo, todos los grupos llamados hoy independientes que actualmente trabajan en sala propia y aquellos que están en vía de cristalizar esta aspiración, llegarán a profesionalizarse y entonces recién nacerán los grupos bien llamados independientes, con un repertorio de vanguardia, don-

de dramaturgos nuevos ensayarán sus renovaciones teatrales; puestas en escenas imaginativas, innovaciones y audacias que harán sus primeras armas en esos conjuntos "independientes" de ataduras, compromisos, concesiones, modas y "estilos".

Hoy por hoy, creo que sólo algunos grupos se acercan a la idea de teatro independiente.

El Galpón algunas veces por su repertorio y sus puestas en escena, y El Circular por su propia naturaleza.

Pero lo importante, es que todavía no puede existir porque el momento no se lo permite. No está formada totalmente una cultura teatral en el pueblo, el teatro profesional no es capaz de absorber una mínima parte de la dramaturgia como para estar más o menos al día, los amateur —creo es el nombre más claro para definir— que integran el 80% de nuestra actividad teatral, aspiran, y con justa razón, poder vivir de su trabajo artístico. No arriesgan porque no hay razón de hacerlo, y finalmente porque la generación que hará el teatro independiente usa hoy pantalón corto, y necesitará nutrirse en el trabajo que estamos haciendo y sobrepasarnos, porque únicamente cuando se conoce perfectamente todo lo hecho, puede actuar esa verdadera élite artística teatral que será el Teatro Independiente.



BLAS BRAIDOT de la institución teatral "el galpón"

Al referirnos al Teatro Independiente, quisiéramos no sólo destacar una vez más los principios que determinan

su fisonomía teórica propia y que sustentan sus luchas y realizaciones, sino también hacer algunas acotaciones generales relacionadas con esa "independencia", entendiendo que las exigencias prácticas, las premuras económicas, los complejos problemas a resolver, pueden desviarnos en los hechos de nuestros principios, mellando el impulso creador, la militancia progresista y democrática y la incesante iniciativa que nos anima.

Sostenemos ser independientes del llamado "teatro comercial", de toda intromisión estatal o privada tanto en lo artístico como en lo funcional; sostenemos ser independientes de toda tendencia política, religiosa o filosófica, de intereses particulares de grupos o personas. La lucha por un teatro auténticamente popular y nacional, completan en un sentido positivo y realizador los principios fundamentales de nuestras instituciones, principios que defendemos como pilares intocables de nuestra independencia.

Pero nosotros entendemos que defender la independencia y los principios, no puede significar nunca prescindencia frente a la vida social del país, con hechos y situaciones que gravitan necesariamente en el campo cultural y artístico, prescindencia que pretexto la defensa de la "incontaminada pureza" del arte, como si éste fuera ajeno a la vida social. Creemos que defendemos mejor nuestros principios y nuestra independencia cuando conocemos esos acontecimientos y su proceso y cuando participamos activamente en el mismo. Creemos que no se trata de limitar nuestra concepción de la independencia a la sola libertad en la elección del repertorio o a la adopción de formas organizativas. Creemos que la independencia debe construirse día a día, con tenaz intransigencia, rechazando toda actitud subalterna, desarrollando un estricto sentido democrático interno, fortaleciendo nuestras posibilidades materiales y económicas en el marco de la lucha por nuestros principios, sin concesiones de ninguna índole, superando temores, prejuicios, eliminando intereses o ambiciones personales, elevando sin cesar la conciencia social y artística de los integrantes, denunciando y combatiendo con altura a quienes puedan sustentar concepciones retrógradas tanto en el particular terreno artístico y teatral como en lo social.

¿POR QUE INDEPENDIENTES? (conclusión)

Pero todo ello debe realizarse apoyándonos en la única fuerza de la que podemos "depender", la única que acrecienta y fortalece nuestra independencia cuanto más estrechamente unidos a ella estamos: el pueblo. Ese pueblo a quien podemos y debemos esclarecer muchos problemas, a quien mucho podemos ayudar, sí, pero de quien mucho, muchísimo más tenemos que aprender. Aprender conviviendo con él, participando en sus luchas, apoyando sus aspiraciones. Junto a él los problemas económicos, materiales, se resolverán no sólo sin mengua, sino en aplicación y desarrollo de nuestros principios e independencia; junto a él, el apoyo del Estado será siempre una elemental obligación de quien debe estimular sin reservas todo aquello que contribuya a elevar el bienestar y la cultura popular y nunca una dádiva, que en el menor de los casos puede crear obligaciones morales de reconocimiento, que, insensiblemente, nos conduzcan a evitar —muchas veces a pesar de nuestros principios y convicciones— todo posible "desencuentro" con nuestro ocasional "benefactor".

Creemos, por fin, que ya se hace necesario crear las condiciones y buscar los medios de "fundirnos" con el pueblo, de nacer de nuestro teatro un teatro realmente popular, por su forma, por su contenido, por ubicarse junto al pueblo en todas las instancias, si queremos realmente seguir llamándonos: Teatro Independiente.

TEATRO INDEPENDIENTE

cuerpo de redacción:

raúl bogliaccini, hugo bolón, benjamín reznikas, aida rodríguez, ugo ulive

redactor responsable:

ugo ulive, mercedes 1633, montevidéo

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 0.25

impresión as

distribuidor exclusivo en buenos aires:

luis zeballos

josé bonifacio 741 tel. 60-3701

PERMITIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL DE LOS MATERIALES CON EXPRESA MENCION DE PROCEDENCIA.

El concepto de independencia al tiempo que expresa el rechazo de los factores que la limitan, significa de por sí una afirmación de valores; aquéllos, precisamente, que deben permanecer **independientes**. En otras palabras: el concepto de independencia se establece con respecto a lo que no queremos ni debemos ser; lo que somos y deseamos ser implica una concepción positiva de valores, con respecto a los cuales somos dependientes.

INDEPENDIENTES DE QUÉ. — De las respuestas a esta encuesta surge un factor común: independencia respecto a lo comercial. Naturalmente que lo comercial se entiende aquí en su peor sentido: a saberse, mera especulación vintenera en que la calidad estética o el contenido filosófico o social del espectáculo se deja de tomar en cuenta. Esta exclusión no implica, en la mayor parte de las respuestas, un desconocimiento del factor económico. No obstante, aquí ya surge un principio de contradicción: mientras hay quien opina que el carácter "amateur" del Teatro Independiente facilita su libertad en el terreno experimental, otros consideran que una profesionalización no limitaría sus objetivos sino, por el contrario, los vitalizaría al permitir una dedicación integral a la tarea.

Algunas contestaciones mencionan concretamente o aluden al poder político o al Estado como importante influencia de la que somos independientes. Un análisis somero de la realidad nos dice que esto no se entiende como excluyendo el apoyo circunstancial de los poderes públicos sino, más precisamente, como un rechazo de toda ingerencia de los mismos en cuanto a influir, aun en lo más mínimo, con respecto a la orientación de nuestros teatros.

Un tercer elemento a tenerse en cuenta es lo que se denomina independencia con respecto a "presión político-tendenciosa, religiosa o filosófica", "motivaciones proselitistas", "influencias no puramente artísticas", etc. A pesar de que esta prevención parecería en primera instancia contradecir una visión social del teatro, con todas sus posibles repercusiones, un estudio más detenido de la cuestión nos demuestra que no existe implica una concepción filosófica. Esta independencia contradicción. Todo planteamiento coherente dencia se refiere, nos parece, a las concepciones dogmáticas o explícitamente tendenciosas, que conducen a poner al teatro al servicio de factores u organizaciones ajenas al mismo. Esto no excluye que el Teatro Independiente, de por sí y con absoluta autonomía, se imponga obligaciones que afecten una visión propia y humanista del problema social, por ejemplo, y sus derivaciones en el terreno cultural.

Vamos a considerar, por último, un factor que aunque se menciona aisladamente tiene su gravitación. Una respuesta menciona como elemento de independencia el no ser "patrimonio de ningún individuo privado". O sea que el concepto de independiente se extiende a toda persona que como tal integra uno de nuestros teatros: no depende arbitrariamente de ningún individuo privado, de ningún "zar". Su única subordinación se relaciona con el grupo entendido como colectividad, refrendadas sus resoluciones por un procedimiento auténticamente democrático. De este modo todo integrante de un conjunto es parte activa y rectora de su Institución, interviniendo en la gestación de sus decisiones. Este concepto puede vincularse a otra independencia apuntada con respecto al divismo. El Teatro Independiente no es una actividad "filodramática" que tienda a subsanar una insuficiencia personal. No es un desahogo. Es un oficio, una pasión válida, un impulso humano de exteriorización positiva. De ahí que no pueda justificarse el divismo, el dependiente están en un plano de igualdad en "yoísmo". Todos los integrantes de un Teatro in-

dependiente cumplen con su oficio en la medida de sus talentos y posibilidades.

DEPENDIENTES DE QUÉ. — **Llegar al pueblo.** Este propósito se exterioriza en la mayor parte de las respuestas bajo distintas fórmulas: "El teatro es la forma más directa de difusión de cultura en grupo de Teatro Independiente"; "El teatro debe el pueblo y esa es la misión fundamental de todo tener conciencia de que cumple una alta función social, como la universidad y la escuela. La verdadera obra de arte lleva en sí los elementos "Es nuestro convencimiento que debe atraer la para propender al mejoramiento del hombre"; mayor cantidad de público posible, reclutándolo en todos los sectores de la población"; etc. Es fundamental distinguir este concepto de otro con el que se le confunde: dar obras cuyo contenido esté al servicio del pueblo. Esta idea se expresa también en alguna contestación y se intuye en otras, más es distinta de la expuesta. Una obra puede perfectamente "llegar al pueblo", ser válida, además, desde el punto de vista estético o puramente teatral: no obstante **puede no estar al servicio de los intereses populares**. Por el contrario, otras piezas de contenido social avanzado, artística y teatralmente valiosas, **pueden no llegar al pueblo en absoluto**.

De modo que, resumiendo, uno de los objetivos primordiales del Teatro Independiente es llevar la obra de arte al pueblo. En algunos casos se entiende además, que el contenido de esta obra de arte debe significar un aporte a la causa del pueblo, o del hombre, al cual se destina.

En segundo término debemos considerar otro elemento de afirmación: dependencia con respecto a un criterio estético o artístico. La obra a representar debe reunir ciertas condiciones de calidad teatral que la ubiquen de algún modo en la categoría "obra de arte". Sobre este punto parece haber absoluta unanimidad.

Una opinión de interés afirma que el Teatro Independiente debe dar las obras "de vanguardia" o abarca "el campo experimental". Esto parece aceptable, de acuerdo a una deducción que se desprende del criterio mayoritario, en tanto no se contradigan otros postulados (como, por ejemplo, que nuestro teatro debe llegar al pueblo y no constituirse en juego para "élites").

En último término nos resulta de importancia la consideración de que el Teatro Independiente depende en su eficacia de la dignidad como individuos y como artistas de quienes lo integran. Esta exigencia puede en cierto modo considerarse un colorido de las anteriores, una imprescindible condición necesaria.

CONCLUSIONES. — Del conjunto de la encuesta surge un lineamiento general con notas comunes. En algunos aspectos fundamentales, no obstante, se está lejos de haber unificado criterios. La conclusión principal a extraer, entonces, es la imprescindible necesidad de discutir más a fondo estas cuestiones. Discutir, y pensar. Cada uno como individuo, en principio; cada grupo como tal en el seno de sus reuniones y asambleas. Por último, sería también de interés que la propia Federación definiera criterio con respecto a problemas decisivos. Si este trabajo, partiendo de la base, no se lleva a cabo con urgencia, corremos el grave peligro de ver desvirtuado nuestro movimiento. Debemos temer seriamente que nuestras concepciones teóricas sean superadas por los hechos, pues esta misma realidad hoy generosa nos puede llevar mañana al estancamiento o a la pérdida de nuestras mejores posibilidades. Por el contrario, un lineamiento firme y una orientación segura nos permitirá adentrarnos en el camino de un auténtico Teatro Nacional y Popular, con respecto al cual la etapa puede ser un simple y auspicioso comienzo.

GUALBERTO TRELLES



Con motivo del centenario de G.B.S. hemos querido ofrecer esta página fundamental, cuyo texto ha sido especialmente seleccionado y traducido para TEATRO INDEPENDIENTE por Mario Trajtenberg.

Una vez que el director consideró la obra y decidió ocuparse de dirigirla, no tiene ya nada que ver con sus méritos literarios o su doctrina (si la hay).

Al hacer el reparto no debe importarle el que los actores entiendan o no la obra (no son enciclopedias ambulantes); pero sus edades y personalidades deben ser adecuadas y sus voces no deben parecerse, repartíendose las cuatro principales en soprano, contralto, tenor y bajo. El contraste vocal es de la mayor importancia, y llega a lo indispensable en la transmisión radial.

La obra tiene que ser leída al elenco, con preferencia por el autor si es un lector dramático competente, o en su defecto por el mejor sustituto disponible. Si no lo hay, es preferible no leer que leer mal.

El director debe venir a los primeros ensayos con la mecánica de escena perfectamente resuelta; cada entrada, mutis, movimiento de levantarse y sentarse, manejo de paraguas y sombrero, etc., está ya decidido para el dictado inmediato; de modo que cada actor esté en la situación más propicia para decir su parte y no tenga que dirigir parlamentos íntimos a otro artista a través del escenario, ni seguirlo sin una línea o movimiento que transfiera adecuadamente la atención del público. Los mutis deben ser dispuestos cuidadosamente de modo que los personajes abandonen la escena inmediatamente después de su última palabra, sin detener la obra hasta que alcancen la puerta. Si el director llega al primer ensayo sin su libreto anotado y pierde el tiempo de los actores improvisándolo a expensas de ellos, nunca ganará su confianza; y ellos tendrán toda la razón si se van luego de pedirle que no los llame hasta que no puedan dedicar todos sus ensayos a la estricta tarea de actuar.

Para apreciar la necesidad e esta laboriosa planificación basta imaginar un juicio en una sala sin banquillo ni estrado, o un oficio en la catedral sin altar ni coro: en una palabra, sin un sitio previsto para cada uno. Esto es la escena hasta que el director ha hecho un plan completo, es decir un diagramado. En justeza tal plan es asunto del autor, porque las indicaciones escénicas son tan importantes para una obra como el mismo diálogo. Pero el autor puede estar muerto. O en vista de que escribir diálogo (el de Hamlet, por ejemplo) es un agradable acto de creación, y considerando rutinario decidir si el Fantasma entrará por la derecha o por la izquierda, el autor puede dejar la rutina a cargo del director. Generalmente lo hace.

Debe indicarse a los actores que no estudien sus partes en escena, y que ensayen, libreto en mano, sin ejercitar la memoria. Cuando los movimientos han sido bien ensayados y dominados, el director les debe preguntar si se sienten todos cómodos, y si no, qué sucede.

Una vez todo satisfactoriamente dispuesto, se desechan los libretos y los ensayos se llaman "perfectos", es decir, con las partes memorizadas. El director abandona ahora el escenario y se sienta en la platea con una linterna y una libreta; y desde ese momento tiene que observar el escenario como el gato acecha a un ratón, pero nunca decir palabra ni interrumpir una escena durante el ensayo, no importa hasta qué punto la obra sea despedazada, como debe suceder al principio cuando los actores están tratando de recordar sus pies y parlamentos tan desesperadamente que son incapaces de actuar. Nada delata tanto al director bisonio como su desesperación ante este desastre, sus explosiones de reproches y tentativas de que todo marche bien en cada ensayo. El veterano sabe que debe permitir a los actores aprenderse el texto antes de que puedan actuar sus papeles.

INSTRUCCIONES PARA LOS DIRECTORES

por GEORGE BERNARD SHAW

Al final de cada acto, el director vuelve a escena para explicar o marcar lo que sea conveniente en el momento. Pero ningún defecto debe ser mencionado o corregido a menos y hasta que su constante repetición demuestre que el actor o la actriz no lo corregirán por sí solos a medida que la obra vaya siendo gradualmente aprendida. Cuando todos los actores saben la letra a la perfección, su repetición es tan mecánica que si uno de ellos se equivoca y repite un pie, el resto continuará nuevamente a partir del pasaje, demostrando que la fase de memorización ha pasado. El director puede volver ahora a escena e interrumpir todo lo que estime necesario.

El peligro consiste en que ahora que los actores logran decir su parte sin pensar, puedan imitarse mutuamente la velocidad y el tono y delatar al público que están sólo machacando una lista predeterminada de palabras, en que cada uno sabe lo que el otro va a decir y le toma pies al vuelo como un jugador de cricket. El director tiene que cuidar entonces de que cada parlamento contraste al máximo en velocidad, tono, manera y altura con el que lo provoca, como si viniese inesperadamente como golpe, sorpresa, estimulante, ofensa, diversión o lo que sea. Es el autor quien debe posibilitarlo; porque ahí reside la diferencia entre diálogo dramático y narración épica. Una obra de un gran poeta, en que cada parlamento es una obra maestra literaria, puede fracasar redondamente en escena porque los espléndidos parlamentos están simplemente unidos entre sí sin provocarse unos a otros, mientras que una farsa de cachiporra puede conseguir éxito atrozador por su fogoso verbal.

La etapa final de la labor directriz es el ensayo con trajes, decorados y maquillaje como para la función, en vez del traje de calle y el escenario vacío con las puertas indicadas por un par de sillas. Toca ahora al director trastornarse más por el cambio que los actores. Todo parece ahora equivocado e increíble. Sin embargo, el director pronto aprende a prepararse para el choque, aunque nunca se repone completamente del primero. Ahora ha vuelto a la escena, repasando los pasajes que necesitan pulido, y haciendo en general cuanto se le antoja. Un mal ensayo general no tiene por qué alarmarlo: de hecho debe aceptar el fracaso para que los actores no confíen demasiado en el éxito del estreno y se esfuercen al máximo.

El tiempo que se necesita para dirigir una obra normal con este método es más o menos de una semana para los movimientos con el libreto y el director en escena; dos semanas para aprender el rol, con el director fuera de escena, silencioso, observando y tomando notas; y una semana con trajes, con el director nuevamente en escena, dirigiendo e interrumpiendo *ad libitum*.

Los ensayos deben ser estrictamente privados. No periodistas ni visitantes legos de ninguna clase tienen que estar presentes. Cuando por alguna razón sea necesario permitir a extraños que vean el ensayo, no hay que dirigir instrucciones ni observaciones a los actores en su presencia; y el consentimiento de todos ellos debe ser obtenido antes de conceder el permiso. Para subrayar el hecho de que lo que los visitantes ven es sólo un ensayo, debe ser dirigida una instrucción preestablecida a un maquinista y nunca a un actor.

Durante la etapa de memorización nunca debe ser repetido un parlamento mal dicho, aunque los actores lo deseen. La palabra del director debe ser: "No; en la función no podrá repetirla, y no debe acostumbrarse a los errores. Continúe". Un director que dice: "Tenemos que repetir esto una y otra vez hasta que salga bien" no está dirigiendo; está haciendo de maestro, que es lo peor que puede suceder. Las repeticiones no mejoran: deterioran en cada oportunidad.

Nunca indique errores hasta no saber cómo remediarlos; y nunca discuta un pasaje con un actor: demuestre cómo debe ser hecho, a vía de sugerencia y no de orden; y exagere su demostración lo suficiente

como para evitar que el actor realice una mera imitación. Un espectáculo en que los actores están todos imitando al director, en vez de seguir sus sugerencias cada uno a su manera, es un mal espectáculo. Sobre todo no diga, en vez de marcar un movimiento: "Esta escena es esencialmente patética" (o cómica, según el caso). Si lo hace, el actor vendrá al próximo ensayo bañado en lágrimas de la primera a la última palabra, o agotando las payasadas de que es capaz.

Las notas que el director toma mientras observa a los actores en silencio son prueba de su competencia. Si, por ejemplo, escribe: "Mostrar en esta escena la influencia de Kierkegaard o Ibsen", o "El complejo de Edipo tiene que ser aquí evidente. Hablar a la Reina", cuanto antes se le liquide del teatro y se le reemplace mejor. Si son: "Orejas muy rojas", "Más atrás para hacer lugar a X", "He, no Ee", "Contraste", "Cambiar ritmo: andante", "Arcos de la suela sin pintar", "Poco femenino: juntar las rodillas", "Más diálogo para darles tiempo a salir", "Es muy repentino", "¿Cortar??", etcétera, entonces el director sabe su oficio y su lugar.

La duración de los ensayos está limitada por la resistencia del director. La continua observación con la concentración necesaria es mucho más agotadora que actuar, ya que los actores, con un solo rol cada uno, no están continuamente en escena, mientras que el director tiene que observar todos los papeles sin interrupción. Tres horas es el máximo que puede dar un director exactamente capaz y vigilante. Si sigue no está trabajando bien.

En la disposición del horario los actores con unas pocas líneas no deben ser obligados a deambular todo el día mientras ensayan los principales. Los ensayos hasta altas horas son muy objetables. Ni actores ni directores deben trabajar cuando tendrían que estar durmiendo. Si tales ensayos son inevitables hay que pagar el taxi a los actores que pierden su último tren u ómnibus.

A una obra podrá hacerle falta cortes, agregados o alteraciones, a veces para mejorarla como obra, a veces para sobreponerse a una dificultad mecánica, a veces a causa de un parlamento demasiado difícil para un actor que es por otros conceptos indispensable. Este es un trabajo de alta precisión, y debe ser realizado por el autor, si es posible, o si no por un escritor teatral calificado, y no por un actor o el mandadero.

En tales cambios los derechos pasan al autor.

El actor que revela el argumento o textos de una obra sin estrenar a la prensa puede ser demandado.

Estas reglas están fundadas en la experiencia. No sirven para un director que considera a los actores no como compañeros artistas que están colaborando con él, sino como empleados a los que puede imponer sus propias ideas sobre la actuación y su propia interpretación del autor. Debe permitir que los actores vayan aprendiendo la obra, y no suponer que la conocerán tan bien como él desde el primer ensayo. Tiene que distinguir entre actores natos, a quienes hay que dejar que encuentren su propia manera, y falsos actores a quienes hay que marcar trase por frase porque de otra manera están perdidos. Hay tantos grados entre estos extremos que el tacto y juicio de los directores en sus tan delicadas relaciones con los actores son llevados a veces al máximo; y no hay control del despotismo del director salvo su propia conciencia, porque sólo los actores más ingobernables se atreven a caer en la lista negra

de una autoridad tan poderosa en la selección de repartos como lo es el director. Por eso es que los actores dóciles están generalmente menos en desempleo (que significa ponerse en deuda) que sus mejores rebeldes.

En las compañías de la legua, en que el programa cambia cada semana, o aún cada noche, no puede haber selección del reparto ni tiempo para aprender la obra. Los actores tienen que "tragarse" parlamentos lo mejor que puedan, y decirlos, no en la caracterización del autor, sino en sus especialidades como dama joven, *ingénue*, caballero, comediante, viejo barba, *soubrette*, *père noble*, vieja, galán, etcétera. Todos actúan cada rol de la misma manera: no hay ni puede haber diferencia entre Polonia y Lafeu, Adam y el viejo Gobbo, la Condesa de Rosellón y Lady Macbeth, Julieta y Ofelia, Aguecheek y Roderigo. Cada actor masculino tiene un combate; y todos tienen un paso de danza en la pantomima de Navidad. Naturalmente el método antes reseñado tiene aquí muy limitada aplicación; pero la preparación de antemano del libretodel director — si hay director — es doblemente necesaria para salvar tiempo.

El director tiene a veces un trabajo de anticuario. Se le puede encomendar que dirija una obra, digamos, de Eurípides o Aristófanes tal como era producida en Atenas hace 2356 años. O uno de los piadosos Misterios tal como los producía la Iglesia en la Edad Media. O un drama isabelino en un escenario de la época. O una obra de la restauración o victoriana en un escenario con proscenio, alas, etc.

Debe saber que la escena ateniense era una imponente tribuna al aire libre en la que los actores, con máscara y coturno, se paseaban en convencionales trajes jerárquicos, y que dado que la escenografía y las cortinas no eran ni soñadas, y los cambios de lugar imposibles, la acción de la obra debía transcurrir en el mismo lugar y en el mismo día. Esas condiciones son llamadas Unidades. En los escenarios posteriores y en el cine son supersticiones desdeñables; pero su observación todavía tiene gran valor dramático. En el escenario medioeval la unidad de lugar era eliminada por medio de un amplio escenario en que se mostraban media docena de acciones simultáneas. El cielo, las fauces del infierno, el trono de la Santa Virgen, el Jardín de Getsemaní, el Monte de los Olivos, la Corte de Pilatos, la casa de Caifás, eran todos visibles completamente, y los actores se movían de uno a otro según lo dictase la historia. El escenario isabelino, adaptable a patios de posada, no tenía decorados.

La moderna labor directriz incluye la dirección de films, en la cual no hay límite a las posibilidades escénicas; y los directores podrán gastar provechosamente millones de libras en vez de algunos miles. Hasta ahora los resultados incluyen la demoralización megalomaniaca, la desorganización, y la pérdida de tiempo y dinero. Estos males se curarán solos. Mientras tanto el arte del dramaturgo y el director es básicamente el mismo. El escritor tiene que contar un buen argumento, y el director "hacerlo pasar".

Esto es todo lo que puede aprender un director a través sólo de la experiencia y la vocación natural. Como todos los métodos, su éxito depende del gusto y talento con que se lo practica.

No hay limitación de sexo para la tarea de dirigir. Las directoras no salen mal de la comparación con los hombres. Como en el matrimonio y el trono, la yegua gris es a menudo el mejor animal.



Ante todo debemos decir que no pretendemos que los planteamientos que hagamos en este artículo no admitan rectificaciones o ampliaciones ya que ellos surgen de una experiencia muy corta en el tiempo y circunscrita a un lugar de nuestro interior. Basados en esa pequeña experiencia y en contactos con algunas personas que viven o han vivido el problema nos atrevemos a escribir algunas consideraciones sobre el punto. Creemos necesario, primeramente, plantear bien el problema; no deberíamos generalizar fácil y peligrosamente y creer que los problemas del teatro son iguales en todo el interior de nuestro país. Evidentemente la mayoría de los problemas son comunes, pero hay variaciones interesantes e importantes entre un departamento y otro. Existe en algunos, una tradición teatral más o menos importante y cercana; otros, en cambio, están huérfanos de ella; en muchas capitales cercanas a Montevideo, hay posibilidades que no existen en otras más alejadas; tienen algunos departamentos oportunidad de efectuar intercambio con países fronterizos, oportunidades que a otros faltan; y podríamos así seguir señalando situaciones distintas. Nos parece, por lo tanto, que sería interesante conocer los que podríamos llamar "enfoques departamentales", hechos por personas que actúan o desean hacerlo en cada uno de nuestros departamentos. Podría así tenerse en un tiempo relativamente breve, una visión pormenorizada de los problemas particulares que afectan a cada uno de ellos, los que unidos a los generales nos darían una visión bastante exacta del panorama teatral fuera de la capital.

Hecha esta primera precisión entremos a considerar ahora, dentro de las limitaciones expuestas, los problemas de una manera general.

Situamos, sin vacilación, como primer gran inconveniente para el desarrollo del teatro en el interior, la imposibilidad casi absoluta de ver teatro. La Comedia Nacional, muy de vez en cuando; los elencos independientes, por razones obvias, más espaciadamente todavía, visitan nuestras capitales de tierra adentro. Debe agregarse que por exigencias de las programaciones en Montevideo, esas visitas se cumplen generalmente, en épocas poco propicias para atraer público al teatro. Ni qué hablar de elencos extranjeros; y no se crea que barajar esta posibilidad esté fuera de lo realista y posible; en épocas no tan lejanas, elencos extranjeros visitaron el interior con buen éxito. Si bien hay una minoría, preferentemente en los departamentos cercanos a Montevideo, que puede trasladarse a la capital, sus desplazamientos serán esporádicos y limitados a muy escasos espectáculos. Así los interesados en el teatro verán limitado su contacto con él a lo simplemente libres como a las transmisiones radiales de espectáculos teatrales. Bien sabemos que para el conocimiento de la cosa teatral esto último es absolutamente insuficiente, y en cuanto a los primeros llegaríamos a decir que es hasta peligroso. Decimos hasta peligroso porque puede producirse una superposición de lo genéricamente literario sobre lo que el teatro como hecho artístico tiene de específico. No es necesario pormenorizar aquí las enseñanzas que deja un espectáculo correcto: ver cómo se solucionan los problemas de la trasposición de lo escrito al escenario; la puesta en marcha de todos los resortes que forman el espectáculo teatral, etc. Pero si bien las enseñanzas técnicas que surgen de la simple presentación de un espectáculo, son grandes, no debemos olvidar otras influencias que éste puede ejercer. En efecto, la reiterada presentación de conjuntos teatrales irá provocando lenta pero seguramente una gran corriente de interés hacia esta manifestación artística, primer paso para cualquier realización. Si a esto

agregamos las enseñanzas y directivas que pueden surgir de las conversaciones, disertaciones, reuniones, cumplidas al margen del espectáculo, podremos darnos idea de lo importante de estas visitas frecuentes. Pues si bien podemos decir que hay en el interior un criterio bastante seguro en lo que respecta a la elección de repertorio, debemos preguntarnos con franqueza si las posibilidades técnicas alcanzan un nivel aceptable. Sería milagroso que esto ocurriese, teniendo en cuenta el desamparo que soporta el interior en este aspecto. De ese desamparo somos todos culpables, embarcados como estamos en este incremento de lo montevideano. En resumen, se necesita llevar teatro al interior y llegar con la ayuda técnica que pueden dar quienes están haciendo mucho en la cosa teatral.

Somos de la opinión que en esta lucha por dar impulso al teatro en el interior pueden y deben desempeñar un gran papel, los liceos. Es cierto como se expresa en un artículo de "Teatro Independiente" (julio de 1956) que el elemento estudiantil "un día abandona su liceo para continuar estudios superiores en la Capital". Pero sabemos que no todos se van, muchos quedan y habiéndose despertado el gusto por el teatro en el liceo, donde han cumplido un sumario aprendizaje de algunas técnicas teatrales, muchos de esos elementos se convertirán en animadores de realizaciones más permanentes y continuarán su actividad fuera del liceo, estando, además, en excelentes condiciones para elevar el nivel del elenco donde ingresen, dada su capacitación cultural. Encauzar a estos jóvenes como a los venidos de otros ambientes en el camino del teatro, es rescatarlos de la fácil vida del café y del juego, que tanta atracción ejerce sobre nuestra muchachada de tierra adentro.

¿Habrá público para el teatro en el interior? Creemos que sí. Aunque este es uno de los casos en los que nos haría falta las respuestas particulares de cada departamento. Pero si no lo hubiera hay que hacerlo; se ha hecho en Montevideo, quizás más fácilmente se pueda hacer en el interior, dada la escasez de actividades artísticas que allí se sufre. Y cuando hablamos de hacer público, no sólo pensamos en las capitales, sino también en los pueblos y rincones apartados. Estos sitios ofrecen la posibilidad de experiencias muy interesantes en cuanto a la elección de repertorio, al estudio de las reacciones de sus habitantes, a la política de extensión cultural a que la representación teatral puede dar lugar. Por otra parte, el intercambio de elencos entre los departamentos ofrece la posibilidad de desarrollar un cambio de ideas muy fructífero sobre las experiencias cumplidas, así como la oportunidad de reiterar un espectáculo montado, casi siempre, con grandes sacrificios, que es lástima quede en una única representación.

Claro es que bien sabemos las dificultades de orden práctico y económico con que luchan estos elencos y con las que deberán luchar los que se creen. Esto es inevitable y deseable, es la fragua donde se prueban las vocaciones verdaderas y donde sucumben las falsas; además lo conseguido por propio esfuerzo da garantías de independencia, imprescindible en un auténtico movimiento teatral. Otras dificultades tendrán que superar quienes se dediquen a estas actividades, serán las nacidas de la incompreensión, de los prejuicios, de los celos contra lo nuevo, pero todo se superará con constancia y dedicación.

Muchos otros puntos deberían ser enfocados en este artículo, pero la limitación de espacio nos lo impide. Esperemos que futuros colaboradores con mayor conocimiento del problema amplíen y rectifiquen estas modestas consideraciones sobre un problema tan interesante y tan vivo.

DE LA F. DE T. I. DEL URUGUAY

La Federación de Teatros Independientes del Uruguay entiende que es fundamental la integración orgánica de un movimiento teatral nacional; del cual no puede estar ausente el Interior de la República.

A efectos de estudiar la realidad del movimiento teatral del Interior y establecer relaciones más estrechas con el mismo ha nombrado una Comisión que se halla en funcionamiento. El trabajo de esta Comisión se fundamenta en la convicción de la Federación de que es imprescindible una descentralización cultural y que, asimismo es de la mayor necesidad una vinculación más íntima entre la Capital y el Interior y entre distintos centros teatrales del Interior entre sí.

Esta vinculación traerá aparejados enormes beneficios en los terrenos económicos y artísticos, permitiendo el intercambio de espectáculos, como así también técnicos, actores, directores, etc., dando lugar con el tiempo, al surgimiento cabal de un auténtico teatro nacional y popular.

La Federación de Teatros Independientes del Uruguay, por lo tanto, por intermedio de la Comisión del Interior, exhorta a todo grupo dramático, filodramático, experimental, independiente, etc., que desarrolle su actividad en cualquier punto del interior de la República, a ponerse en comunicación con la Secretaría de esta Comisión, dirigiéndose personalmente o por correspondencia al local de la Calle Mercedes N° 1633, Montevideo.

Asimismo rogamos que, en dicha comunicación se incluyan la mayor cantidad posible de datos sobre la actividad del conjunto (Fecha de fundación, cantidad de integrantes, Director, repertorio, local de funcionamiento, etc., etc.).

LA COMISION DEL INTERIOR.

Montevideo, agosto de 1956.

BRECHT MUERTO

En momentos de entregar a la imprenta los materiales de este número, nos sorprende la noticia de la muerte de Bert Brecht. Por encima de embanderamientos cegadores o de los marbetes que por comodidad supieron aplicarle algunos críticos inútiles, Brecht era incuestionablemente la figura viviente más importante de la dramaturgia contemporánea, tanto por su aporte teórico, (tan bien estudiado por Gassner en el artículo que publicamos en los números dos y tres) como por sus realizaciones en el terreno de la literatura y la puesta en escena y su muerte es una pérdida que el teatro mundial no podrá reparar.

RECUESTO DE UNA EXPERIENCIA EN TITERES

por Gustavo Sosa Zerpá

Nuestra actividad en este arte milenario del títere, data del año 1940, época en la cual, en compañía de otros niños del barrio hicimos un teatrillo y representábamos las obritas escritas por nosotros, en cumpleaños y fiestas en casa de otros compañeros. Todo era hecho con esa fresca simplicidad de lo primitivo, tal como era nuestro conocimiento del títere, en esa niñez.

En el año 1944, invitado por el Profesor Cleman Descoueyte, entonces Director de la Escuela N° 18, comencé a trabajar en dicha escuela, contribuyendo a crear el teatro de títeres de la misma y realizando una serie de actividades colaterales pero unidas al títere, de enorme interés. Fue ahí donde realmente empecé a conocer el títere en su oficio y misterio.

LOS TITERES EN LAS MISIONES SOCIO - PEDAGOGICAS

En 1945, ya en el 1er. año del ciclo profesional de magisterio, concurrí a la 2ª Misión Socio - Pedagógica, que se desarrolló en setiembre de ese año en el rancharío de Perseverano. (Dpto. de Soriano).

En esta 2ª Misión, fui como integrante del equipo de títeres. El papel de los títeres en las Misiones fue y es sumamente importante. En el programa de trabajo de una Misión Pedagógica, incluíamos en aquella época, una serie de actos con la presentación de cine, números musicales, danzas, recitados y funciones de títeres, además de la tarea social, sanitaria y educativa que realizábamos.

El títere jugó un papel importante. Por su intermedio conquistábamos ya no al niño, que presentaba poco problema para acercarse a nosotros, sino al mayor; hemos visto reír y emocionarse casi hasta las lágrimas a viejos paisanos, a endurecidas mujeres casi intemporales, a suficientes muchachos lugareños.

Este período de las Misiones Pedagógicas fue de enorme importancia para mí, lleno de búsquedas, experiencias, realizaciones nuevas, ya no en lo exclusivamente "títere", sino además en lo humano y en lo profesional. Desde ese setiembre de 1945 hasta 1948, concurrí guay. Así fuimos a Arroyo del Oro (Dpto. de Treinta y Tres); La Mina a seis Misiones, en los puntos más distantes de nuestro pequeño Uruguay (Dpto. de Cerro Largo); Pueblo Fernández (Dpto. de Salto); Las Chifas (Dpto. de Florida); Allende y Sequeira (Dpto. de Artigas), lugares todos donde el hombre vivía y vive sumergido en un amargo cuadro de deficiencias económicas, materiales, sanitarias, educativas y sociales.

En todas estas Misiones mi actividad no se redujo exclusivamente a los títeres, sino a todos los aspectos de organización que una Misión Pedagógica requiere. Pero referente a los títeres, el trabajo "misionero", fue importante. A cada escuela que llegábamos, (no solamente las del lugar donde se establecía la Misión, sino muchas del camino) armábamos nuestro teatrillo y brindábamos espectáculos. Durante los quince días de permanencia de la Misión en el rancharío, había funciones casi a diario, combinadas, como dije, con cine, música, bailes, recitados, etc.

Mientras tanto, a los niños de las escuelas "misionadas" (término que empleábamos entonces) enseñábamos a confeccionar cabezas, pelucas, trajes; el equipo de títeres de la Misión llevaba material como para construir el teatrillo, que, aunque rudimentario en su estructura general y apenas de arpillera pintada, era igual "el teatro de títeres de nuestra escuela", como decían los niños. Al frente de ese teatrillo dejábamos un títere, que era su director: Perico. Y fueron quedando en las distintas escuelas visitadas los teatrillos "Perico I", "Perico II", etc., como recuerdo y presencia permanente de la Misión Pedagógica en la Escuela.

NUESTRO TRABAJO DE TITERES, EN LA ESCUELA

En el año 1949, ya recibido de maestro trabajé en la Escuela Rural N° 81, de Colonia Peirano, paraje a 15 kilómetros de Rosario, departamento de Colonia. Ahí dejamos otro teatrillo, "La Risa", obra exclusiva de los niños, desde su nombre hasta sus escenografías. Ese mismo año hicimos otro teatrillo en la Escuela de Varones de Rosario, y facilitamos material y obras a colegas de localidades vecinas para hacer sus respectivos tablados.

En el año 1950, trabajando en Joaquín Suárez (Est. Tarariras), fundamos el teatro "El Duende", con el cual hicimos un repertorio de ocho obras que logramos brindar en varias oportunidades, incluso en funciones continuadas a beneficio de la escuela. En esta oportunidad contamos con un elenco de niños maravillosos, que actuaron como añejos titiriteros.

NUESTRO TRABAJO EN PIRIAPOLIS

En el año 1951, trabajando en la Colonia de Vacaciones de Piriápolis, comenzamos una nueva etapa en nuestro trabajo de titiritero.

"Perico y sus muñecos", el teatro que ya existía en la Colonia, fue remozado: se hicieron nuevos trajes, muñecos y escenografías; se constituyó un pequeño elenco dentro del mismo personal de la Colonia. Hemos brindado, a lo largo de casi cinco años y para alrededor de cinco mil niños, cerca de 70 funciones. Por otra parte, durante varios períodos, los niños modelaron gran cantidad de cabezas (casi cincuenta). Durante todo el año 1954, las cuarenta y dos escuelas que pasaron por la Colonia llevaron como obsequio y simbólicamente, un títere com-



El autor de esta nota (centro) y algunos titiriteros en actividad

pletamente hecho por los niños y un folleto mimeografiado y con ilustraciones, "El arte y la ciencia del teatro de títeres", que hicimos en Piriápolis. En la Colonia de Vacaciones, las funciones no sólo fueron brindadas por el personal, sino que, a pesar del breve período de permanencia del niño en la misma (un mes), han sido presentadas obras por los propios niños.

LOS TITERES DE POTICHIN

En abril de 1954 proyectamos nuestra actividad fuera del ámbito de la Colonia. Con un grupo de personas de Piriápolis echamos las bases de un grupo teatral que habría de llamarse "Ensayo", con el amplio fin de trabajar por la cultura en general, y la teatral en particular: promover reuniones, discusiones, mesas redondas, cursillos sobre el teatro, su historia y su problemática; invitar grupos teatrales, brindar "nuestro espectáculo", etc.

Como se ve, un plan ambicioso y superior a nuestras posibilidades. La primera actividad del grupo — gente inquieta con ganas de trabajar — fue el teatro de títeres. Así nacieron los "Títeres de Potichín". Todo, el tablado, la electricidad, los muñecos, los trajes, las escenografías, fue hecho por un grupo numeroso — de casi cuarenta personas — y entusiasta. Fotógrafos, enfermeras, carpinteros, hoteleros, empleados, pintores, guardiamarinas, maestros, etc., integran nuestro grupo.

En lo que lleva de vida, la actividad del grupo se ha concentrado casi exclusivamente a los títeres. Sin embargo, organizamos una presentación de Teatro del Pueblo y una mesa redonda con gente del mismo. Una serie de ensayos frustrados de una obra, después de discutida selección y una nueva obra ensayándose actualmente (*El Marido humillado* de Molière) son, en lo teatral, la actividad del grupo. Pero en cuanto a títeres, el saldo es bastante favorable. Hemos brindado 25 funciones, recorriendo el departamento de Maldonado, trabajando en clubes, instituciones, escuelas, liceos, escuelas industriales, etc.

Actualmente el grupo cuenta con un taller donde se ensaya, se trabaja, se hacen los muñecos y donde pasamos momentos gratos. Tenemos nuestra pequeña biblioteca de títeres y de teatro; nuestra discoteca, taller de costura, de carpintería y de pintura. Contamos con 41 muñecos totalmente vestidos y prontos para trabajar, y un repertorio de once obras, a saber: "La Calle de los Fantasmas" y "El Caballero de la Mano de Fuego" de Javier Villafañe; "Trápi vence a la Bruja" y "El Falso Faquir" de Alfredo Bagalio; "El Castillo de los Fantasmas" de G. Pérez Tamayo; "La Salamanca" de Otto Freitas; "¡Hoy, función de Marionetas!" de Gustavo Sosa Zerpá; "Caperucita se come al lobo" de Adán Marín; dos titeretas: "La Corrida de Toros" y la "Orquesta Ruidosa", y además, la puesta en escena del cuento musical de Sergio Prokofieff, "Pedro y el Lobo", en una versión relatada en castellano por Narciso Ibáñez Menta, que ha resultado una experiencia muy interesante y de mucho éxito.

Estamos preparando una jira que por ahora será por Lavalleja, Florida y Colonia (posiblemente también Tacuarembó y Rivera) para terminar en Montevideo.

Esta es nuestra actividad actual en títeres.

Queremos hacer un par de consideraciones finales que pueden ser algo así como nuestra profesión de fe respecto a la orientación que damos al títere. Primero, si se nos permite, dos palabras para los maestros, utilizando los términos del gran titiritero Javier Villafañe: "...sería lamentable que el maestro equivocara la verdadera misión del teatro de títeres en la escuela, queriendo utilizar a los muñecos para colaborar con la enseñanza. ¡Pobre de los títeres, entonces! Llenos de Pedagogía, los veríamos morir irremediablemente, convertidos en la más dolorosa pesadilla del niño". El niño, tan lleno de misterios y sueños, hace el

títere, se confunde con su risa o su llanto, se transforma él mismo en títere. No es necesario ubicar el teatro de títeres dentro de un rótulo "Manualidades" y "los viernes después del recreo", por ejemplo.

El títere educa cuando hace reír al niño; cuando le obliga a medir las tablas del teatrillo, a calcular la cantidad de género de las cortinas; cuando de sus manos sucias de papel y harina salen diablos, fantasmas, reyes o hadas. Y todavía el títere educa cuando el niño lee la obra, la interpreta, crea la escenografía o escribe él mismo el acto a representar.

Que se entienda bien: no hay que enseñar las tablas, ni dar lecciones de historia, geografía o moral con los títeres, no! Ese es el punto que se debe tener claro y que, mal entendido, puede hundir al títere y enemistarlo con el niño.

Esto es lo que hemos tenido siempre presente en nuestro trabajo de titiritero y maestro.

Finalmente: creemos que la desordenada alegría del garrotazo, la es decir, lo que es esencialmente titiritero de todo ese mundo, debe aparentemente improvisada huida o los gritos destemplados del muñeco, ser consecuencia de una seria disciplina de trabajo. De otro modo: la fluidez, la gracia, la facilidad del espectáculo de títeres, será siempre producto de una ajustada y seria tarea en su preparación y materialización.

Esto creemos, y pensamos que estamos marchando por ese camino.

Piriápolis, 8 de marzo de 1956.

RECIENTE EDITADO

LAS LECCIONES DE "REGISSEUR" DE STANISLAVSKI

por n. gorchakov

adquiéralo en librerías y en:

EDICIONES PUEBLOS UNIDOS

tacuarembó y colonia tel. 42094

HOMENAJE A ANTON CHEJOV

ARTKINO

presenta

"LA CIGARRA"

y muy en breve

"ANNA"

CINE RENACIMIENTO



filmación

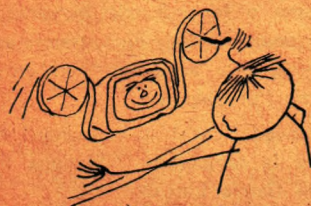
enduído magnético
PYRAL

grabaciones de sonido
óptico y magnético

copiado revelado y duplicado
de películas de 16 mm
en blanco y negro
y color



COLONIA 1189



Silvio D'Amico Historia del teatro universal

considerada una obra
única en su género

lo más completo
en el arte teatral

en 4 hermosos volúmenes
magnífica encuadernación

adquiérala en cuotas mensuales



EDITORIAL LOSADA

COLONIA 1060 TEL. 87561

AHORRO PRIVILEGIADO

EL TITULO HIPOTECARIO

con cuádruple garantía,
y que paga

**MAS DEL 6%
DE INTERES**

está ahora

**EXENTO DE IMPUESTO A LAS
HERENCIAS, LEGADOS Y DO-
NACIONES**

adquiéralo y confíelo al

**BANCO
HIPOTECARIO DEL URUGUAY**

administrará sus títulos sin gas-
tos, sin preocupaciones, sin pér-
didas de tiempo y asegurándole
la percepción trimestral de su
renta.



MENIER



chocolate **MENIER**
es más chocolate



nuestro próximo estreno

LAS TRES HERMANAS

Como tercer título de la actual temporada, "EL GALPON" estrenará próximamente el drama en cuatro actos de Anton Chejov, "LAS TRES HERMANAS", bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo y escenografía de "El Taller".

Al interés, indudable que este anuncio encierra, se agrega la presencia en el reparto de la inteligente actriz chilena Bélgica Castro, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que acompañará a nuestro elenco estable en carácter de invitada.

Plena de exigencias para el intérprete, esta obra señera en la dramaturgia universal, representa una rigurosa prueba para quienes asumen la responsabilidad de su puesta en escena en sus diversos aspectos. Ajena a las modalidades corrientes, "Las tres hermanas" encierra el simple pero a la vez complejo, transcurrir de la vida de hombres y mujeres comunes, despojados de contenidos singulares, sometidos al límite ordinario, estrecho, de sus propios problemas, de sus esperanzas y frustraciones, sólo en función del vivir.

Lo realmente maravilloso está dado en la misma simplicidad, reluciente en el poderoso genio creador de Chejov, en el fluir poético de su lenguaje y en la reciedumbre del trazo humano.

Estas características que integran dificultades, no han escapado por cierto a la Dirección de A. del Cioppo ni a nuestro elenco estable, que vienen cumpliendo los ensayos con total responsabilidad.

PRIMER FESTIVAL DE TITERES

El saldo positivo que dejara el Festival de Títeres organizado por "El Galpón", permitió no sólo apreciar el nivel técnico y artístico alcanzado por cada conjunto, sino que hizo posible también el acercamiento e intercambio de ideas entre los artistas titiriteros.

Este acercamiento, que debemos ampliar hasta los lugares más apartados del país, permitirá echar las bases para una futura unidad de acción, imprescindible en estos momentos, que renace nuevamente tan antiguo arte.

Participaron en el Festival: Conjunto "La Pareja" (Córdoba, República Argentina); "Títeres de Potichín" (Piriápolis); "Marionetas de Vila"; Teatro de Marionetas "Pulgarcito", y el elenco estable de títeres de "El Galpón". Adhirió además al Festival, el prestigioso conjunto "Maese Pedro", que dirige la profesora Irma Abirad, que por compromisos anteriormente contraídos, no pudo participar.

Creemos que esta experiencia, la primera que se realiza en nuestro país, abre un camino nuevo para la popularización del títere. Y que es necesario continuarla, luego de tan promisorio balance.

EL CAPITAN DE KOPENICK



Ensayo y representación del "Capitán de Köpenick".

NOTICIAS

- La Federación de Teatros Independientes del Uruguay, ha delegado como representante ante la Asociación Uruguaya de Escritores, integrando la Comisión de Homenajes a Federico García Lorca, a nuestro compañero Villanueva Cosse. Esta comisión prepara una serie de actos, que recordarán al inmortal poeta granadino, asesinado en 1936.
- En próximos números de esta revista y con motivo del estreno de Mariana Pineda, publicaremos interesante material inédito sobre Federico García Lorca.
- Nuestro amigo René Hainaux, director responsable de la revista "Le théâtre dans le monde", nos hace llegar una amable carta con conceptos elogiosos de esta publicación, amabilidad que agradecemos.
- El último número (julio) de la revista "Talía" nos hace conocer la obra en tres actos "La dicha impía", de Pablo Palant, crítico y escritor argentino que nos visitara recientemente. Esta obra está siendo representada en Buenos Aires por el conjunto "Teatro de los Independientes".
- La Federación de Teatros Independientes del Uruguay, se apresta a festejar el X aniversario de su fundación. Con tal motivo se ha formado una Comisión de Festejos, integrada por Hugo Mazza (Teatro Circular), Antonio Larreta (Club de Teatro) y Washington Estellano (El Galpón).
- Con mucho éxito de público se cumplieron en nuestra sala el ciclo de conferencias sobre Chejov. Las mismas fueron dictadas por el Dr. Carlos Martínez Moreno, Profesor Mario Delgado Robaina y Antonio Larreta.

Baja del cartel "El Capitán de Köpenick", la obra de Carl Zuckmayer que con dirección conjunta de Blas Braidot y F. Wolff, y escenografía de Mario Galup, lograra significativo éxito.

El mensaje directo de la obra en su implacable crítica al militarismo y la profunda humanidad que reviste su personaje central, encontraron eco en público y crítica, que acogieron con entusiasmo la versión de "El Galpón".

Sube ahora a escena "Las tres hermanas" de Chejov, y cerrando la temporada, "Mariana Pineda", de Federico García Lorca.

R