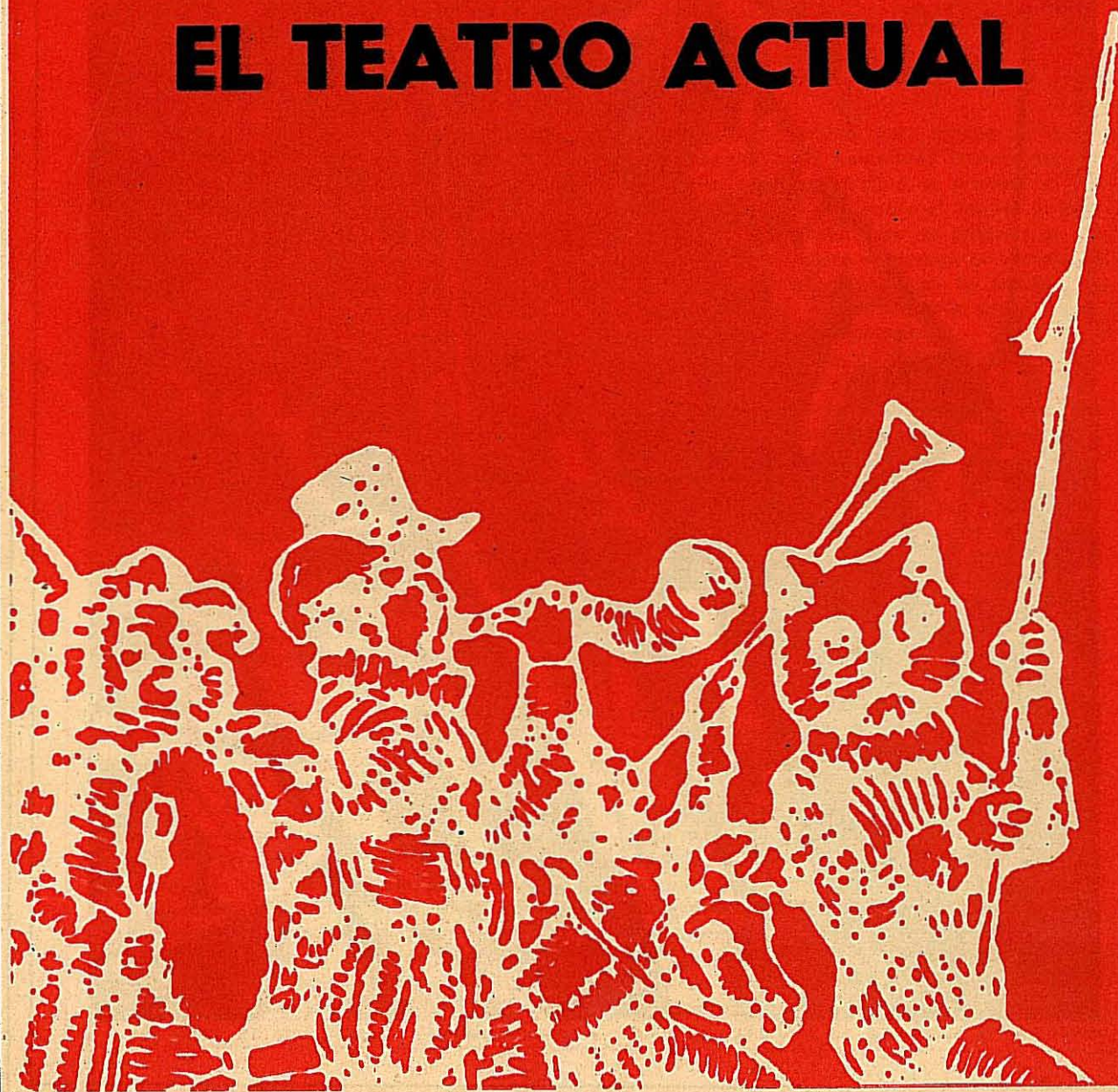




CAPÍTULO oriental 31

la historia de la literatura uruguaya

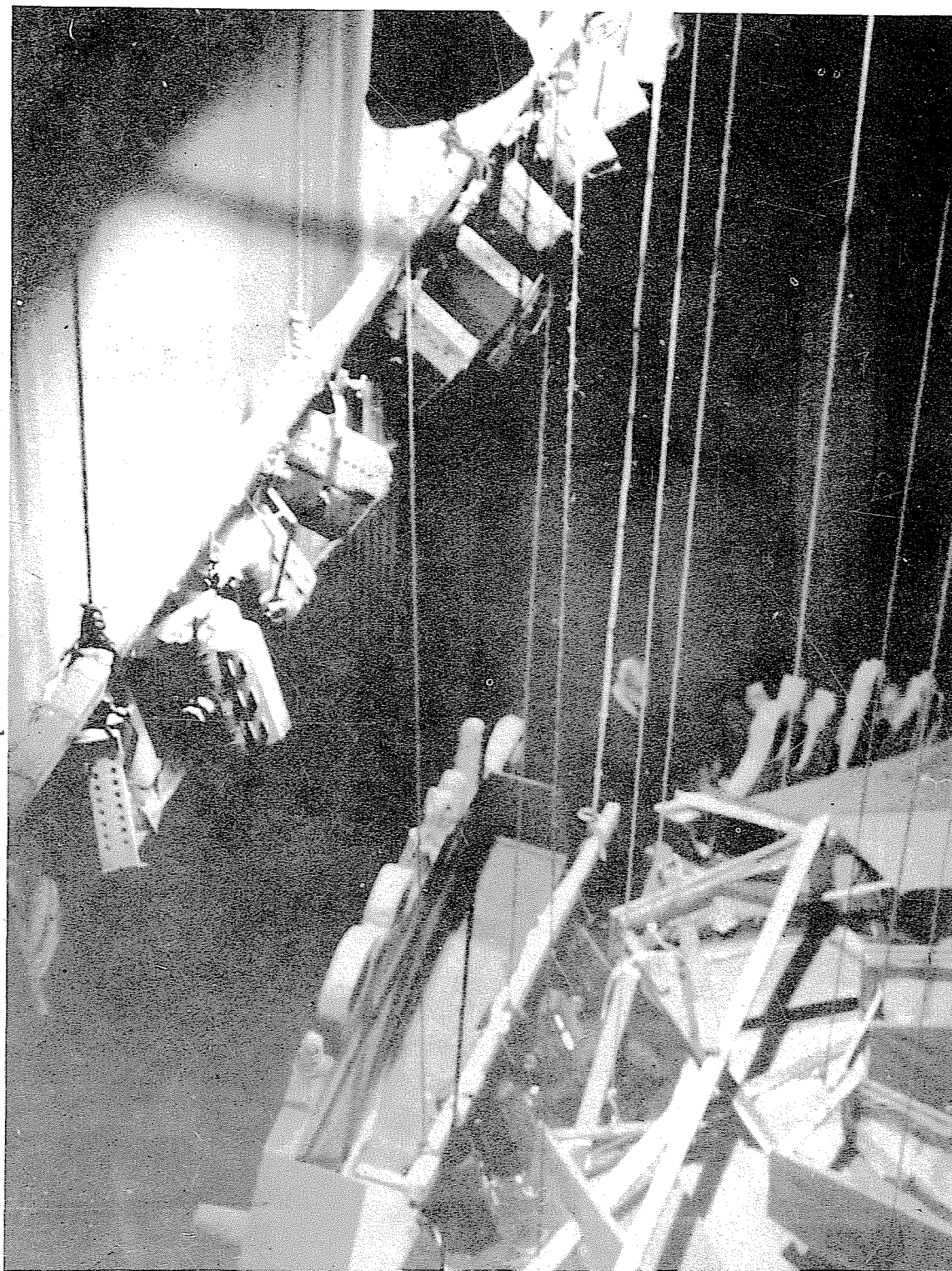
EL TEATRO ACTUAL



Este fascículo ha sido preparado por el profesor Ruben Yáñez, revisado por el Dr. Carlos Martínez Moreno y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

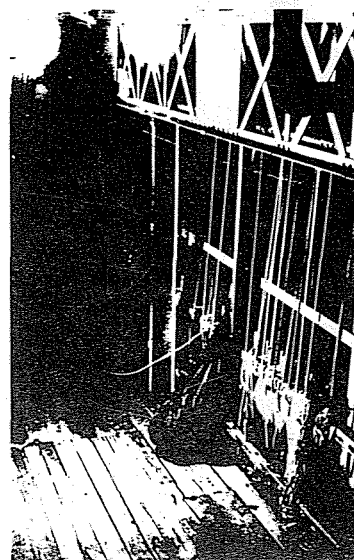
CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país. Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

31. El teatro actual



Enrique O'Krohn

EL TEATRO ACTUAL



El primer problema que se plantea al enfrentar el tema consiste en la fijación del ámbito de lo que llamaremos **teatro actual**; es decir, a qué altura de la historia, que se extiende desde el circo criollo hasta el último estreno de la presente temporada, ponemos el punto de iniciación de este período. Al analizar la historia del teatro en el país, parecería surgir de manera clara una fecha que está marcada por dos acontecimientos de carácter fundamental: la creación de la Comedia Nacional y la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Es el año 1947. Cuando señalamos la importancia de estos dos acontecimientos, no nos referimos a su carácter institucional, sino a lo que ellos significaron como viraje en el proceso del teatro nacional.

Hasta esa fecha, no podemos hablar de un teatro estrictamente uruguayo, sino de un teatro rioplatense. Montevideo y Buenos Aires significaban un común campo de trabajo para autores, actores y empresarios. Desde los Podestá, pasando por Florencio Sánchez y Carlos M. Pacheco, hasta Zavala Muniz y Bengoa, dividieron su actividad entre las dos márgenes del Plata. Pero esta unión de Montevideo y Buenos Aires como plaza teatral unificada, tuvo como característica la lógica subordinación de Montevideo a Buenos Aires, ya que ésta era la gran metrópoli, y fijaba, por lo tanto, los criterios en materia de exigencias, fines y organización económica del fenómeno teatral. En las tres primeras décadas del siglo, Buenos Aires fue la atracción para las individualidades uruguayas, y Montevideo fue campo de giras para las compañías formadas en Buenos Aires. En una palabra, Montevideo apor-

taba material humano, pero recibía un teatro a la medida de la mentalidad bonaerense. En la cuarta década del siglo se produce el impacto del cine sonoro sobre el teatro, el cual provoca un retraimiento de los públicos en las salas teatrales. A esto se agrega el nacimiento del cine argentino, que atrae la energía de mucha gente de teatro hacia esa nueva industria, tentadora y deslumbrante.

Todo esto provoca la primera crisis importante del teatro en el Río de la Plata. El debilitamiento, que es fundamentalmente debilitamiento de la metrópoli porteña, empieza a abrir una fisura para que en Montevideo se formulen las primeras tentativas de un teatro de naturaleza uruguaya. Así, al trabajo pionero que desde años atrás venía realizando Carlos Brusa por los barricos y el interior de la República, se van a agregar otros intentos de un teatro, con ambiciones de repertorio y realización, forjado desde Montevideo. En este sentido, van a surgir experiencias como la "Casa del Arte", que, bajo la dirección de Ángel Curotto y Mario César Lenzi, tuvo como sede al teatro Albéniz, a partir de 1931; o las cooperativas AETU en 1932, así como la ION en 1933, ambas en el Sodre y bajo la dirección artística de González Pacheco, que significaron un intento de teatro de repertorio, asistido por actores argentinos y uruguayos. A estas experiencias siguieron varias compañías nacionales, de duración más o menos fugaz, entre las que se recuerdan las de Héctor Cuore, y la culminación de todo este proceso en la creación de la Escuela Dramática del Sodre, dirigida por Margarita Xirgú. También la compañía de españoles y uruguayos



Margarita Xirgú, que fuera directora de la Escuela Dramática del Sodre y gran impulsora del teatro nacional. Dibujo de Hermenegildo Sábat.

que funcionó en ese teatro en 1942 y 1943, con la dirección de la gran actriz catalana, se inscribe en este proceso.

Pero si bien este movimiento de progresiva conciencia nacional en el teatro, fue sobre todo la consecuencia del debilitamiento de la actividad porteña, su causa formal proviene de ciertos perfiles ideológicos de clara raíz nacional, tales como la actitud frente a la dictadura de Terra y la peculiar repercusión que tuvieron en nuestro país la guerra de España y el avance del fascismo en Europa. En tal sentido, hay un momento clave en la iniciación de este espíritu nuevo: el estreno, por la ION, en pleno 1933, de *La cruz de los caminos* de Zavala Muniz en el Sodre, espectáculo que fue más un acto de repudio a la dictadura que una representación teatral.

Paralelamente a este movimiento profesional, en 1937 se funda el primer teatro independiente uruguayo, el "Teatro del Pueblo", que va a ser inmediatamente seguido por "Teatro Universitario", "Teatro Experimental" y "El Tinglado". Este movimiento independiente se levanta sobre tres grandes postulados: 1) la formulación de una expresión teatral uruguaya; 2) la conversión del teatro en un instrumento de esclarecimiento popular, a partir del gran repertorio; 3) la eliminación del empresario, que reducía el teatro a una simple empresa comercial. Estas dos líneas de esfuerzo, profesional e independiente, van a cristalizar de manera definitiva con la creación de la Comedia Nacional y la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), respectivamente; ambos acontecimientos en 1947. Pero esta maduración interna del proceso se consolida por dos factores que, de distinta manera, vienen de otro campo. Por un lado, los desencuentros entre el gobierno de Perón y el nuestro levantan una barrera en el Río de la Plata, de modo que se rompe el ya débil cordón teatral que unía a ambas capitales, lo que provoca la necesidad del total autoabastecimiento de la escena. Por otro lado, el surgimiento de la generación del 45, que trae una nueva actitud literaria y abre posibilidades a una dramaturgia sin precedentes nacionales. De la confluencia de todas estas circunstancias, resultará lo que entenderemos como teatro actual en el país.

LA MADURACIÓN DE UN TEATRO NACIONAL

Para que este movimiento, que consolida su arranque en 1947, acceda a formas de madurez, debe recorrer, en las dos décadas que nos separan de esa fecha, el camino de una triple exigencia: 1) La maduración estética del instrumento teatral; 2) La recupera-



Margarita Xirgú, una ilustre presencia sobre las tablas del Solís: en "Bodas de sangre", con Concepción Zorrilla y Horacio Preve.

ción de un público perdido; 3) El surgimiento del nuevo autor nacional.

Respecto de la maduración artística, se proyectó en el quehacer de la Comedia Nacional y del teatro independiente de distinta manera, en los primeros diez años de esta etapa. La Comedia Nacional fundó su maduración, a partir de un núcleo de actores uruguayos con carreras ya desarrolladas, en la presencia de directores como Armando Discépolo, Margarita Xirgú u Orestes Caviglia; escenógrafos como Saulo Benavente, Mario Vanarelli o Gori Muñoz; actores invitados como Domingo Sapelli, Santiago Gómez Cou, Esteban Serrador o Francisco Petrone: todos ellos formados, en sus distintos rubros, fuera del país. El otro fundamento de su maduración consistió en la fundación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, cuyas primeras promociones dieron el núcleo de actores jóvenes de la compañía.

La maduración artística del teatro independiente tuvo un fundamento completamente distinto. Ante la imposibilidad económica de contratar directores o maestros formados en el extranjero, y la imposibilidad práctica de prepararse primero y luego montar los espectáculos, hubo que hacer todo a la vez: maestros, actores y espectáculos, sobre la marcha. Esto llevó a que los largos períodos de preparación y los costos de las salas que había que arrendar para las funciones, hicieran muy esporádica las presentaciones de los teatros independientes. Se ensayaba seis meses o más, para hacer el espectáculo una, dos o tres veces. De esta manera, toda la experimentación y busca que exige un montaje, debía ser realizada a las apuradas, en las dos o tres horas que otorgaba un escenario arrendado; y toda la experiencia que el actor recoge a lo largo de las treinta, cincuenta o cien noches en que presenta al público su personaje, quedaba reducido a una o dos oportunidades. De ahí que, así como la Comedia Nacional fundó su maduración en la docencia de figuras formadas en el extranjero, en la existencia de la Escuela de Arte Dramático y en la continuidad de sus presentaciones, el teatro independiente inició su maduración con la inauguración de sus salas. Éstas le permitieron el ensayo y la busca en el lugar mismo de la representación, y la repetición de las mismas, tantas como la presencia del público lo exigiera. Esto llevó a los directores, actores y técnicos del teatro independiente a un ritmo casi profesional, lo que permitió, posteriormente, que muchos de sus elementos pasaran a la Comedia Nacional, así como elementos de ésta dirigieran o actuaran en el teatro independiente.

La maduración del teatro contemporáneo uruguayo a partir de este arranque, tanto

profesional como independiente, se debió a los siguientes factores fundamentales: 1) el concepto de que el teatro es una actividad al servicio de un texto y no de divos; 2) la hegemonía del director como coordinador y promotor de todos los rubros del espectáculo; 3) la frecuentación de un repertorio de arte, que es la mejor escuela para la gente atenta a sus posibilidades; 4) la presencia de una crítica exigente; 5) un teatro con origen y finalidad sociales y culturales, y no comerciales. La presencia de estos factores hizo de la actividad teatral una de las más altas manifestaciones de la cultura nacional, en el curso de estos veinte años.

En cuanto al público teatral, hubo que emprender un trabajo de recuperación. La disminución de los espectáculos, en cuanto a cantidad, en las décadas del 30 y del 40, y el auge del cine, habían separado al público de las salas de teatro. Un pequeño sector, que todavía permanecía adicto a estas manifestaciones, concurría a ver las pocas compañías extranjeras que llegaban, y miraba acaso con escepticismo los primeros intentos nacionales de este período. Tal situación fue paulatinamente superada por la Comedia Nacional, y tal superación se consolidó con el surgimiento de las salas independientes, en la década del 50. Sobre fines de esta década, el público llegó a un máximo y tendió a estabilizarse, para decaer en los primeros años de la década del 60, y aumentar levemente en las dos últimas temporadas. Los factores que han influido en las oscilaciones de las cifras de público (incluidas en el capítulo 3 de esta obra) suponen una estructura muy compleja, que no cabe examinar en un trabajo de esta naturaleza.

EL SURGIMIENTO DEL AUTOR TEATRAL ACTUAL

Si bien es cierto que cuando se emprende la tarea teatral, es preciso contar ante todo con el autor, en el proceso histórico del teatro el autor es el último en aparecer. El teatro no empieza con Esquilo, sino con las formas dinámicas del culto dionisiaco; y Esquilo sería imposible si no lo preexistiera la acción dramática, así como Goldoni sería inexplicable sin la Commedia dell'arte. Un espectáculo teatral nace en el texto, pero el autor, para escribir ese texto, tiene que haberse incorporado previamente las formas de la representación a través de las cuales todo texto se vierte. Ésta es una exigencia del género dramático; género que no se agota, como los otros, en el acto de la lectura, sino que implica la instancia posterior de la representación para culminar. De ahí que el conocimiento previo de la técnica escénica haga de los

autores la última floración de todo movimiento teatral. Tal es la razón por la cual los autores dramáticos uruguayos actuales resulten, de alguna manera, causados por el movimiento de realización teatral que empieza en 1947, y se inscriban en los postulados y realidades de ese movimiento; a saber: un teatro que recurre a la literatura culta, no comercial, destinado a un público también culto, y evaluado por una crítica estéticamente exigente.

Ahora bien, a estas determinantes que provienen del movimiento teatral, hay que agregar la nueva actitud literaria que la crítica contemporánea atribuye a la generación del 45. En la etapa inmediatamente anterior a esta generación, lo dominante en la literatura uruguaya fue, en su mayoría, una producción de escritores para escritores; una producción cenacular, que marginaba las urgencias del tiempo presente, y que se desarrollaba en una placidez extratemporal, propia de la literatura de segundo orden producida entre las dos guerras. Las formas de difusión de esta literatura, a nivel nacional estrictamente, eran escasas (algunos tirajes bajísimos, revistas que morían al segundo número, alguna inclusión en la prensa, alguna representación teatral suelta); de ahí que los escritores, más que sentirse justificados por el contacto con un público, vivieran pendientes del juicio de sus colegas. Salvando contadas excepciones, fue una literatura, no sólo de círculo de personas, sino de círculo de temas y tratamientos, al margen de la situación real del hombre en el mundo y en el país. La generación del 45 inauguró una dureza de condiciones para la creación literaria, desconocida hasta el momento en nuestro medio. Destruyó la placidez del creador, al romper una temática artificiosa e intentar sustituirla por una temática actual, y al sustituir el halago fácil por el juicio severo ante la producción. Esta nueva actitud para crear y juzgar, contemporánea de la terminación de la segunda guerra, transformó la actividad literaria en Montevideo (un Montevideo tocado por la guerra sólo a través de noticieros, y próspero por la guerra misma), de un hacer sereno y provinciano que era, en una actividad llena de tensiones, propia de una ciudad más próxima al centro de los conflictos universales. Pero este giro de la actitud no se debió, fundamentalmente, a una reacción ideológica frente a las situaciones históricas, sino frente a la llegada de formas literarias como la novela norteamericana o las nociones de compromiso, existencia y absurdo encarnadas en la literatura francesa del momento. En consecuencia, la literatura del 45 no nace de la conciencia de que al Uruguay le hubiera pasado algo, y de que eso requiriera una reacomodación ideológica, sino

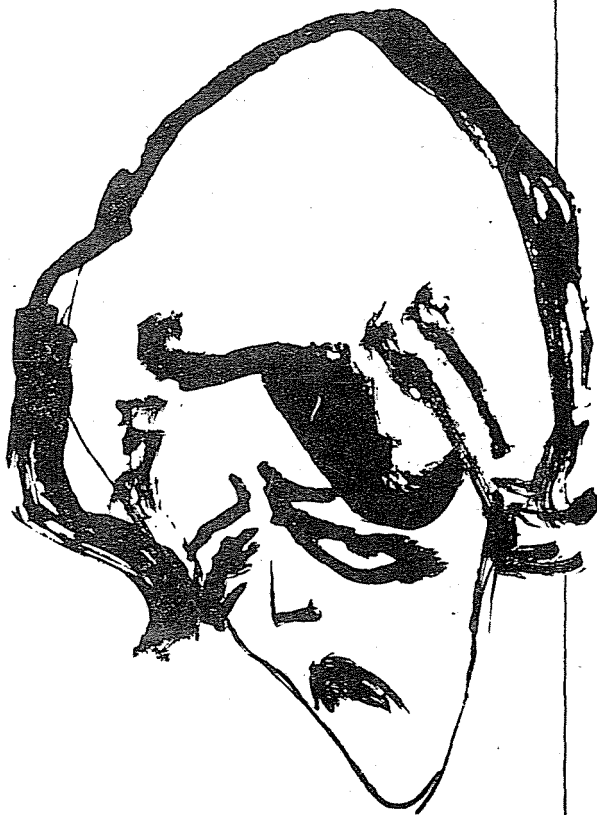
que ella parece nacer del hecho de que la situación histórica universal hace visible la condición humana bajo una forma que aquellas literaturas de ultramar tornan patente. En una palabra, la generación del 45 no es un movimiento de significación de lo nacional, sino de lo actual. No nace de la conciencia de una circunstancia colectiva local, sino de una nueva óptica de la literatura ante el hombre, entendido éste en su sentido universal.

Esta generación, como todo movimiento en arte, debe ser evaluada por lo que mata y por lo que aporta. En el primer aspecto, puso fin a una literatura sin tensión, indiferente y conformista consigo misma, donde lo bueno y lo malo no estaban radicalmente categorizados, dada la blandura que regían el hacer y el juzgar. Sin embargo, la actitud de este movimiento nuevo no fue unívoca en este parricidio literario, sino que se ejerció a través de grupos que, desde las revistas "Asir" o "Número" o desde el café Libertad, o desde las polémicas de "Marcha" y la lucha por obtener la hegemonía en sus páginas de cultura, implicaron matices importantes en la dimensión de su actitud negadora ante la literatura inmediatamente anterior. Pero más allá de esta heterogeneidad de grupos que duró poco en el tiempo, esta generación tiene una serie de factores comunes, que son los que importan. Entre ellos encontramos a los más jóvenes críticos de literatura, teatro y cine del momento; y esto no es una casualidad. Era el síntoma de una actitud duramente vigilante que esa generación adoptaba ante lo que se producía en el país, con una doble exigencia fundamental: la lucidez intelectual y la originalidad, es decir, formas ambas de desarraigo con respecto a la literatura de ayer. En este sentido, pocas obras del teatro uruguayo fueron tan duramente fustigadas como las estrenadas por la Comedia Nacional en sus primeros dos años; obras que, como no podía ser de otra manera, procedían del período literario anterior. Esta dura exigencia tuvo inmediatas consecuencias. Por un lado, produjo un retraimiento en la producción literaria. Si antes mostrar algo significaba la esperanza de algún halago, o a lo sumo alguna desaprobación que no trascendía los límites del cenáculo, ahora mostrar ya era exponerse a la demolición pública. Este retraimiento puso fuera de circulación a la mala literatura, pero también castró algunas posibilidades de creación, porque la lucidez pudo llegar a convertirse en la enemiga del hacer, para muchos casos. Por otro lado, esta dura exigencia trajo la necesidad de inventar lo nuevo, en un medio donde la creación empezaba a realizarse con tensión.

¿Qué significó esta tremenda aspiración



Alberto Candeau, de la Comedia Nacional, por Sábat



Concepción Zorrilla, primera actriz, según Hermenegildo Sábat.

para los hombres que empezaron a hacer literatura dramática?

Los modelos tradicionales, —Sánchez, Herreita, Bellán, Zavala— que de distinta manera hacían referencia a la circunstancia en esta parte del mundo, parecieron ya inadecuados para la situación del hombre de la segunda guerra mundial. De ahí que el nuevo dramaturgo se abriera, en busca de nuevos puntos de apoyo, hacia la literatura contemporánea europea. En ese momento Cocteau y Giraudoux habían tomado las instancias del mito o de la historia antigua, y las habían tratado con un punto de vista contemporáneo, conducta que también han seguido algunas veces Gide, Sartre y Camus. Estas experiencias europeas provocaron, entre nosotros, intentos como *El regreso de Ulises* y *Orfeo* de Carlos Denis Molina, *El juego de Ifigenia* de Jacobo Langsner y *Calipso* de Alejandro Peñasco, que, con distinta suerte artística, fueron un símbolo del desarraigo inicial con que esta generación emprendió su tarea. De este desarraigo participó buena parte de nuestra literatura dramática de los primeros años de la década del 50, escrita por hombres que, por lo menos a través de esas obras, prefirieron ser ciudadanos del mundo, sin ser, en primera instancia, ciudadanos de un lugar concreto de ese mundo. Se creó para una universalidad a ultranza, olvidando aquel sabio principio de sociología de la cultura formulado por Tolstoi, cuando dice que no se puede ser universal sino a condición de ser local. En esa actitud surgieron *Morir*, tal vez soñar de Denis Molina, *El cuarto de Anatol* de Jorge Bruno, *El bosque liberado* de Ernesto Pinto, *El sueño anclado* de Elzear de Camilli, *El cono de luz* de Plaza Noblia, *El hombre incompleto* y *La rebelión de Galatea* de Langsner, *La lámpara* de Juan C. Legido, *Oficio de tinieblas* de Antonio Larreta. Todas estas presencias emergen de una reciente pero intensa discusión sobre la posibilidad o imposibilidad del tema nacional. Algunos ya lo venían intentando, como Andrés Castillo en *Llegada*, Larreta en *Una familia feliz* y en *La sonrisa*, Plaza Noblia en *Los puros* y *Los jugadores*, tanteo éste que culmina con *Los artistas* de Langsner y *Dos en el tejado* de Legido, en 1957. El problema que se discute es si esta parte del mundo ofrece una temática. Algunos sostienen que esta realidad es demasiado gris, homogénea, sin tensiones suficientes como para generar claras motivaciones literarias. Un país sin indios, de predominante clase media, con una legislación laboral y una seguridad social avanzadas, con partidos tradicionales aparentemente firmes, con una economía pastoril y futbolistas campeones del mundo, parecía no presentar las



Maggi se vuelca a lo grotesco con "El patio de la Torcaza" (1967), llevada a escena por la Comedia Nacional.

"PUNTO FINAL"

Tango de El patio de la Torcaza de Carlos Maggi, con música de Jaures Lamarque Pons

Desde el segundo rincón
Del corazón,
El más nocturno,
Nació este tango del taciturno,
Roto, residual y demolido,
Mortecido
Punto final.
Agobio, desazón sin peripecia
Y la anestesia local
De la alegría,
Insulso sinsabor del alma mía,
Ocaso de los días,
Punto final.
Nostalgia que me dio desesperanza
Y una añoranza tenaz,
Empedernida,
Derrumbe sin razón y sin medida,
Saqueo de la vida,
Punto final



puntas necesarias como para seducir literariamente. Alguien dijo, con humor quizá agorero, que mientras en el Uruguay no se descubriera petróleo, no aparecerían temas de importancia. Sin embargo, por debajo de esa tranquilidad ambiental, sólo apoyada en la prosperidad transitoria de una buena comercialización durante la segunda guerra mundial y la de Corea, se venía gestando la verdad del país, la cual empieza a doler de manera clara alrededor de los años 58, 59 y 60. Esos años, claves para el esclarecimiento colectivo de la situación real del país, lo son también para el teatro; porque en ellos confluyen una situación nacional que empieza a doler y una intensidad productiva de la dramaturgia como no hemos vuelto a tener. Allí aparecen *La trastienda*, *La biblioteca* y *La noche de los ángeles inciertos* de Carlos Maggi, *Procesado 1040* de Juan C. Patrón, *La piel de los otros* y *Veraneo* de Legido, *La inundación*, *Lucrecia Frangimani* y *Queridos amigos* de Ángel Rama, *La cantera*, *La bahía*, *La noche* y *Parrillada* de Andrés Castillo, *M. M. Q. H.*, *Pan y circo*, *Todos en París conocen* y *La pequeña diferencia* de Luis Novas Terra, *Fidelio* de Enrique Guarnero, *Enterrar a los muertos* y *Este otro lado del telón* de Hiber Conteris, *Los elegidos* de Langsner Ruina en *la casa Ocampo* de Sergio Otermin, *Confusión* de Julio Barreiro, *Ida y vuelta* de Mario Benedetti, *Lázaro* de Jorge Bruno, *La enfermedad* de Arlequín de Plaza Noblía, *El ascenso* y *Quiniela* de Ruben Deugenio, *El gran Tuleque* de Mauricio Rosencof, y la creación del seminario de autores en El Galpón, con Hugo Bolón, Rolando Speranza, Alberto Paredes y Dervy Vilas.

Esta irrupción —en cuyo conocimiento público jugaran un importante papel las Jornadas de Teatro Nacional organizadas por la Comisión de Teatros Municipales— abre una nueva etapa en la dramaturgia nacional, que, para servir la tensión real de su tiempo presente, rompe también con los postulados que la generación del 45 había levantado en un principio: el criticismo muchas veces neutralizante y el universalismo que solía desembocar en el desarraigo. Este auge de la dramaturgia nacional incorpora a las carteleras nombres que, como los de Maggi, Rosencof, Novas Terra, Deugenio y los jóvenes de El Galpón, van a constituirse en factores determinantes del teatro nacional en la década del 60.

LOS AUTORES ACTUALES

Bajo tal designación vamos a incluir a los que han seguido gravitando desde el 58 a la fecha. Son alrededor de veinte, pero su peso

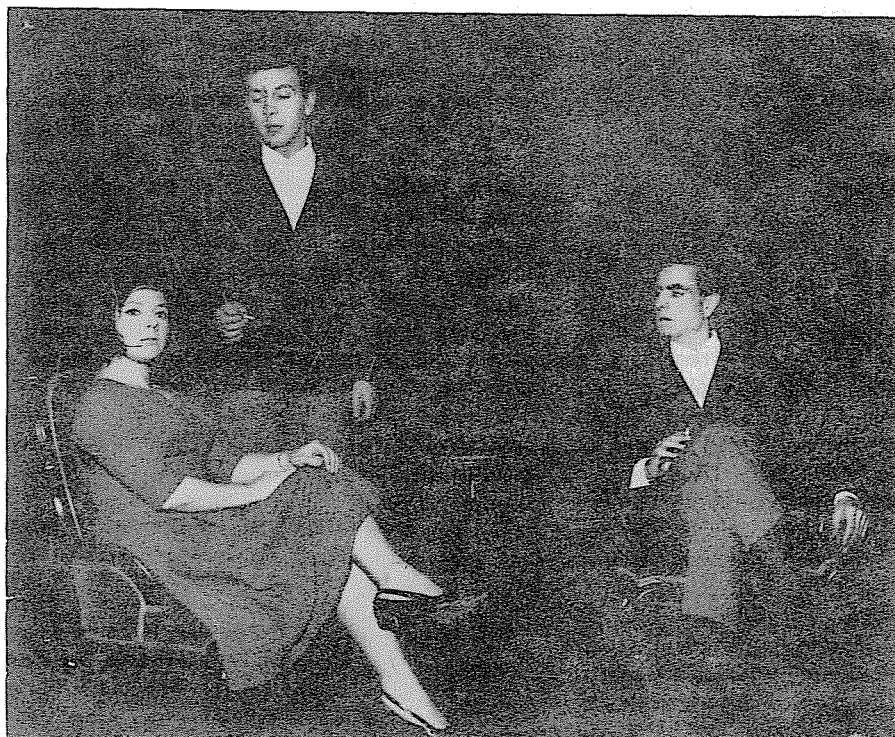
va a recaer sobre distintos aspectos de la creación dramática —forma y/o tema— cuya intensidad creadora va a ser también heterogénea. Es fácil incurrir en falsas simplificaciones al clasificar a los autores en función de una exposición sintética; pero no tenemos más remedio que intentarlo, y lo hacemos a título de mera hipótesis de trabajo. La actualidad de una obra dramática, en el plano de los hechos, resulta de la vigencia que la misma tenga ante su público natural. Con algunas excepciones, el teatro se extiende más a impulso del impacto de su representación, que por la difusión editorial. De ahí que el autor dramático persiga esa vigencia, no sólo como modo de establecer un contacto importante con los hombres de su comarca, sino como medio de trascenderla. Ahora bien, esta vigencia se efectúa a través de dos vertientes, que abstraemos a los efectos de la clarificación: la temática y la formal. La primera no significa la descripción folklorizada de una realidad inmediata, sino el desarrollo de una problemática vitalmente significativa para el público que concurre a la sala. La segunda implica el manejo de una forma que haga efectiva la índole del fenómeno teatral: el público no va a atestiguar, sino a participar; no va a ver, sino a que le pase algo. En base a estos elementos, y pensando en la consolidación de un auténtico teatro nacional, tan nacional como bueno, vamos a considerar esa veintena de nombres, distribuidos en cuatro planos:

I. — Los que buscan la vigencia inicial tanto en la temática como en la forma.

CARLOS MAGGI. — Después de haber estrenado seis títulos, *La trastienda* (Comedia Nacional, 1958), *La biblioteca* (Teatro del Pueblo, 1959), *La noche de los ángeles inciertos* (Teatro del Pueblo, 1960), *La gran viuda* (Comedia Nacional, 1961), *El patio de la Torcaza* (Comedia Nacional, 1967), *Un motivo* (Teatro del Pueblo, 1967); dos "collages", *El pianista* y *el amor* y *Noticias de la aventura del hombre* (Teatro Libre, 1965-66); así como publicado *Un cuervo en la madrugada*, *El apuntador* y *Esperando a Rodó*, se nos presenta como la figura más saliente de los últimos años. Frank N. Dauster, en su *Historia del teatro hispanoamericano* nos dice: "Hasta ahora el más interesante de esta promoción es Carlos Maggi (1922). Conoce a fondo los recursos del teatro, y *La noche de los ángeles inciertos* es una obra de méritos, aunque quizá excesivamente literaria. En *La trastienda* presenta diversos momentos de la vida de una familia; logra hábilmente el progresivo desarrollo desde la farsa grotesca hasta el fracaso total. Donde mejor ha sinte-



Carlos Maggi: una capacidad provocativa e indagatoria



"El pianista y el amor" de Carlos Maggi, representada en 1965 por Teatro Libre, con dirección de Rúben Castillo.



Puesta en escena por Teatro Moderno de "Todos en París conocen" (1959), de Luis Novas Terra.

tizado el fracaso de su temática de la frustración inevitable a través de los años, con su técnica muy de última hora, es en **La biblioteca**, mezcla de farsa irónica y comedia negra, que figura entre lo mejor del teatro hispanoamericano reciente". Sin embargo, este juicio de Dauster, al no tener a mano más que esos tres textos, no tiene más remedio que ser injusto con **La noche de los ángeles inciertos**. Las obras posteriores de Maggi nos permiten ver que es en esa pieza donde se consolidan su temática profunda y su tratamiento. Las dos piezas anteriores están escri-

tas por una especie de demiurgo divertido ante las formas del grotesco en que se van atrapando sus personajes. Pero a partir de **La noche...**, y alentando en **Un cuervo en la madrugada**, **El apuntador**, **El patio de la Torcaza** y la inédita **Las llamadas**, hay una especie de panteísmo autoral, donde aquel demiurgo se disuelve, dolorido en el seno del grotesco. Lo nacional, que Maggi frecuenta reiteradamente al nivel del ensayo, es implacablemente espectacularizado en su dramaturgia. Y esta espectacularidad consiste en mostrar lo habitual por el lado no habitual.





Mauricio Rosencof, un autor de preocupaciones sociales, según Julio E. Suárez (Jess.)

NO HAY QUIEN LLAME

(Se escucha lejana, la voz de Ulpiano. Borracho, alucinado. Llega gritando y cabalgando en su tubiano. Se varea con él delante del escenario, al paso a veces, frenándolo otras, conteniéndolo cuando se encabrita).

ULPIANO. — A caballo... ¡a caballo! Hay que formar. ¡Toda la tropa a caballo! ¡A formar, canajo! Hay que afilar la chuza. ¡Le estoy formando la tropa, Coronel! ¡A caballo! A caballo tropa. Llame, Coronel. ¡Llame! Dé la voz, Coronel. ¡Llame! ¡A caballo, tropa, a caballo! ¡Afirmando las tacuaras! ¿Por qué no llama? A caballo, tropa. La lanza en alto y a caballo. ¡Por la Patria, hijos de puta, por la patria! ¡A caballo! ¡A caballo! ¡A bajajay!... ¡Abajajay, mierda! ¡Abajajay! ¿O no hay quién llame, carajo?!

(La luz se apaga violentamente sobre el último grito de Ulpiano, mientras cae el telón final).

(De Los caballos de Mauricio Rosencoff).

Maggi no nos pone por delante una realidad inventada ni la realidad real, sino que nos va trasladando para que veamos a ésta desde un punto de vista insólito, que significa un escándalo para el hábito. De ahí que en **El patio de la Torcaza** el público empezara cómodamente riendo y terminara con la incomodidad de quien acaba de darse cuenta de que no somos lo que nos creíamos. Maggi recoge la calidez latina, casi biológica, del grotesco rioplatense, y la temeridad que para la proposición literaria han tenido autores como Ghelderode. Este modo que Maggi desarrolla implacablemente, provoca el siguiente comentario de Ángel Rama: "Y esto es lo paradójico: el autor dramático más exitoso que ha dado el país en este período y uno de los creadores más relevantes de nuestro teatro, acomete la edición en libro de sus obras cuando no encuentra quiénes la lleven a escena. Y todavía más: en pleno dominio de sus condiciones artísticas, Carlos Maggi se aleja de los presupuestos inventivos que hicieron el éxito de sus dos primeras obras —**La trastienda** y **La biblioteca**— desdeña al parecer los reclamos de un público y un medio

teatral dispuesto a aplaudirlo por la continuación de ese sistema dramático, y acomete una experiencia creadora que lo aísla, que le cierra el camino a la escena". Y esto ocurre, precisamente, porque Maggi es un autor abierto, y, a partir de una clara voz personal, cada obra nos propone un modo imprevisible de dialogar con él. En este sentido dice Mario Benedetti: "En este punto parece obvio aclarar que comparto el difundido dictamen de que Carlos Maggi es el autor número uno del actual teatro uruguayo. No creo, sin embargo, que se haya hecho acreedor a esa preeminencia (como varios parecen suponer) por alguna que otra escenita hábil de armazón o bien llevado diálogo. Aunque a lo largo de su obra haya decaimientos, reiteraciones y hasta fracasos, **La noche de los ángeles inciertos** y **El apuntador** alcanzan y sobran para rescatar la calidad literaria, la vivacidad y el ritmo del lenguaje, el vasto catálogo de su imaginaria y sobre todo un notable instinto teatral. Aunque no hubiera en su obra otros valores (que los hay), esa capacidad provocativa e indagatoria ya sería suficiente virtud. En este instante no hace falta que se ocupe de nosotros el **escritor-dómine**, de pobre tono magisterial, sino el escritor dudante y veraz, ese que lleva el diálogo en sí mismo y ayuda a dialogar a los demás".

MAURICIO ROSENCOF. — El aporte de Rosencof ha sido importante, a pesar de que hace sólo ocho años que se conoció su primer estreno, **El gran Tuleque** (El Galpón, 1960), seguido por **Las ranas** (Teatro del Pueblo, 1961), **Pensión familiar** (Teatro del Pueblo, 1963), **La calesita rebelde** (Odeón, 1966), **Los caballos** (El Galpón, 1967) y **La valija**, estrenada por los Estudiantes de Medicina. Puede extrañar a muchos que coloquemos a Rosencof en este primer grupo de autores, ya que la crítica le ha señalado reiteradamente su condición de realista, por lo cual no aportaría novedad en el plano de la forma, y se inscribiría dócilmente en la tradición del teatro rioplatense de las primeras décadas. Sin embargo, este encasillamiento no resulta claro. Su primer texto, **El gran Tuleque**, no lo conocimos sino a través de una representación cuya puesta en escena contundente y la presencia de Maggi en los abundantes versos de la murga, nos hizo difícil aprehender con claridad el aporte de Rosencof. Pero su segunda obra, **Las ranas**, ya fue un texto de clara existencia escénica. Con motivo de su estreno, ha dicho Atahualpa del Cioppo: "Sin embargo esa voz humilde de Rosencof alcanza para hacerse oír, porque tiene su razón y sabe a historia de algunos hombres y a un aspecto de nuestra vida: el más sórdido y dolido, aquel que surge en



Tenuta fue Don Ulpiano en "Los caballos", de Mauricio Rosencof.

NI PATRIA NI LOTERIA

Fragmento del monólogo del jubilado, de Uruguayos Campeones de Novas Terra.

EL JUBILADO — (está vendiendo números de lotería. Se dirige al maniquí número 7)... Aquí está mi hombre. ¡Un varón bien plantado de pies a cabeza! Lo miren por donde lo miren, perfecto, igual que este número ¡7337! ¡Capicúa! Perfecto desde cualquier lado que lo lea. Hace juego con su trajecito. ¿Cuánto le costó este chalequito de antílope? ¿Qué? ¿Que no lo toque? Disculpe, por favor. (Hace la venia) No lo quise ofender. Al final de cuentas, ¿qué se piensa usted? ¿Que soy un degenerado? A eso no llegué todavía. Soy pobre pero honrado. ¡Soy un oriental de pura cepa! (Va al 3er. maniquí). Y por eso tengo para usted el 1825. ¿Qué le hace recordar? ¿Nada? Yo se lo digo: 18, el 18 de julio, y 25, el 25 de agosto. ¡Dos fechas patrias! ¡La Jura de la Constitución y la Declaratoria de la Independencia! ¿Cómo? ¡No! ¡No lo puedo admitir! ¿Que usted no quiere este número porque ya no cree ni en la Constitución ni en la Independencia ni en la Patria? ¡Pero qué clase de hombre es Vd., qué clase de gente son ustedes si no creen en la patria ni compran números de lotería?!...

nuestra colectividad rural a raíz del latifundio: los pueblos de ratas, y que hoy llega hasta la periferia de la ciudad bajo la denominación sarcástica de cantegriles". Y luego señala que la voz de Rosencof, es una voz de alerta, una denuncia. Es precisamente este carácter de denuncia de una realidad insoportablemente real, el que ha endilgado a Rosencof el adjetivo de realista. Pero basta una lectura atenta de toda la invención que hay contenida en sus textos, o que éste provoca en sus puestas, para ver de otra manera su teatro. Copiemos los testimonios de dos de sus directores. Gustavo A. Ruegger dice: "Ni el elenco de Teatro del Pueblo ni yo estuvimos nunca en un cantegril, ni creemos haber tratado conscientemente a los seres que los pueblan. Sin embargo no fue necesaria la previa documentación. Por el contrario, se la dejó de lado a propósito para evitar las tentaciones de un detallismo verista que «Las ranas» no pide ni necesita". Y Ugo Olive, al rechazar el encasillamiento en que se ha querido embretar a Rosencof, dice: "Yo sólo quiero anotar aquí uno de los aspectos que me resultan más fascinantes en la obra de Rosencof y es su uso, cada vez más diestro, de la imaginación. No de su imaginación de autor, que es considerable, sino de la operación imaginativa que, sobre el escenario, realizan sus personajes. Porque ver su teatro es ver la imaginación en acción".

LUIS NOVAS TERRA. — También puede extrañar que incluyamos a Novas Terra en este primer grupo. Y la extrañeza puede provenir del extremo opuesto a la que provocaba la inclusión de Rosencof. Siempre se ha pensado que Novas paga pesado tributo a su origen germánico cuando escribe teatro. Los temas de sus primeros textos distaban de toda referencia nacional, y todo su interés radicaba en las ingeniosas formas del tratamiento que, bajo el modo de la farsa violenta en *M. M. Q. H.* (T. del P. 1958), del humor con sabiduría cínica en *Pan y circo* (T. Libre, 1959) y la comedia musical con chistes filosóficos en *Todos en París conocen* (Teatro Moderno, 1959) y *La pequeña diferencia* (T. Moderno, 1960), parecían provenir de la más clara tradición germánica. Sin embargo hubo un texto, *El jazmín azul* (Com. Nac. 1962), de escasa resonancia de crítica, que significa la primera incursión de Novas en una temática de motivaciones nacionales, y que lo orienta hacia la producción de *Uruguayos campeones*, título que integra el repertorio de este año de la Comedia Nacional. En una palabra, la obra de Novas Terra describe una parábola hacia el arraigo; parte de la abstracta universalidad del peligro atómico y la naturaleza bélica del hombre, —temas quemantes



La dramaturgia con los cuidados formales de un profesor de literatura: Juan Carlos Legido.

para alguien que, como él, debió huir de la persecución racial nazi en 1939—, contenido de su primera obra, y llega a la coima criolla, en su último texto. Estamos ante un autor que conoce la mecánica teatral como pocos en nuestro medio. Ésta es segura desde sus primeras experiencias, las cuales revelaron el surgimiento de una voz nueva, que traía al plano nacional las resonancias que apenas estaban llegando, de Brecht y Dürrenmatt. Es el autor, además, de uno de los más grandes éxitos de público en nuestro medio: **Todos en París conocen**. El impacto de un género que, como la comedia musical, los uruguayos no habíamos sabido hacer, provocó una verdadera conmoción, que le valió su estreno en Buenos Aires y Santiago. **La pequeña diferencia** quiso ser una reedición del éxito de la comedia musical anterior pero, una vez más, nunca segundas partes fueron buenas. **El jazmín azul**, bien armada y dialogada, tenía un déficit de verosimilitud en personajes que se decían uruguayos, porque sus reacciones mal se ajustaban a la idiosincrasia nacional. Su valor consistió en abrirle a Novas un camino, seguramente duro para él, hacia la temática nuestra. Parece haberlo recorrido con éxito, ya que **Uruguayos campeones** es una sátira eficaz, a la manera de **La ronda** de Schnitzler, donde el amor, en este caso, ha sido sustituido por las cotidianas formas de la coima.

JACOBO LANGSNER. — Está entre los autores de la actual generación que ha aportado textos de mayor interés dramático. Se trata, sin duda, de un escritor fino y atento a la forma, así como al modelado cuidadoso de sus criaturas escénicas. Los comienzos lo ubican, como ya se ha visto, en una temática universalista que lo lleva a incursionar en los materiales antiguos ya señalados; pero que,

poco a poco, va encontrando a su alrededor una temática propia, que somete a su fino instinto teatral. De él dice Rama: "...con **La Rebelión de Galatea** y **El hombre incompleto** dio la medida de una experimentación inventiva y con una serie abigarrada de no menos de treinta títulos alcanzó una envidiable capacidad para crear un universo subjetivo, dolido, de increíble felicidad para el diálogo como lo mostró en **Los artistas** y en **Esperando la carroza**". Es el autor de la presente generación que más ha actuado en ambas márgenes del Plata. Su actividad arranca en 1951, año en que estrena **El hombre incompleto** y publica dos textos que aún no han subido a escena: **La rebelión de Galatea** y **Los ridículos**. En 1952 estrena en el Solís **El juego de Ifigenia**, tratamiento contemporáneo del tema clásico. En 1956 Club de Teatro le estrena **Los artistas**, pieza que posteriormente será llevada a escena en el Teatro Argentino de Buenos Aires. En 1958, **La Máscara** estrena en Montevideo, al mismo tiempo que se produce su estreno argentino, **Los elegidos**; de la misma manera que cuando estrena con la Comedia Nacional **Esperando la carroza**, en 1962, se produce en Buenos Aires el estreno de su comedia **Un inocente adulterio**.

II. — Los que buscan la vigencia temática, desarrollándola bajo formas con claros antecedentes en la literatura uruguaya anterior.

JUAN CARLOS LEGIDO. — Se trata, sin duda, de un autor que importa, no sólo por la cantidad de piezas estrenadas, sino porque ellas, además de servir para un relevamiento de muchos aspectos de la mentalidad nacional, están escritas bajo el cuidado de un profesor de literatura. Su creación intensa, y en la



línea de una clara concepción personal del teatro, empieza en 1957 pero tiene un estreno anterior, en el 53, **La lámpara**, con un tema "de desarraigo y evasión", como él mismo lo califica. Este estreno se produjo en El Tinglado, que por aquellos años fue una gran puerta abierta a los autores jóvenes. A partir de 1957, año del estreno de **Dos en el tejado** por Club de Teatro, Legido empieza a desarrollar el modo realista, que practica y confiesa, en su literatura. En 1958 estrena con Teatro Libre **La piel de los otros**, y con El Galpón, **Veraneo**, dentro de las Jornadas de Teatro Nacional. Luego de una pausa, en 1964 estrena **Los cuatro perros** con La Máscara, y la última subida de un texto suyo a escena, hasta la fecha, fue **El tranvía** con Teatro Moderno. Legido ha sido un autor profusamente premiado por Casa del Teatro del Uruguay. Su teatro se mueve, desde la pintura

de ambiente, muchas veces evocativa de la década del 30, hasta una militancia social respecto de problemas concretos del país. Su último texto, no estrenado aún, **Historia de judíos**, dibuja con cariño realista los acontecimientos de esta inmigración en nuestro medio.

RUBEN DEUGENIO. — Luego de un período preparatorio como adaptador de narrativa para el Teleteatro del Sodre, desde 1953, aparece como una interesante revelación cuando en 1960 estrena con La Farsa dos piezas de mediana duración, **El ascenso** y **Quiniela**. En el prólogo de la publicación de estos dos textos, quien fuera su director, César Charlone Ortega, dice: "En un apunte rápido, pero exento de superficialidad, y, así, por el contrario, ahondando en la realidad cotidiana, Ruben Deugenio se nos descubre como un extraordinario costumbrista. El pincelazo sagaz, el diálogo fluido, el ser uno y todos los personajes a medida que los va descubriendo y animándoles, son facetas destacadas de una producción que si supo de esos primeros éxitos, está llamada a jalonar su carrera con nuevas consagraciones". Luego del estreno, por la Compañía F. Sánchez de **Dieciséis años y una noche**, que no alcanzó especial relieve, Deugenio vuelve por el camino de sus primeros pasos de adaptador, y traspone al lenguaje escénico **La tregua** de Benedetti, para El Galpón, y **Ana en blanco y negro**, adaptación de un cuento de Morosoli, para la Comedia Nacional. En ambos casos se mostró como un fiel intérprete de los contenidos y motivaciones narrativas, y como un conocedor de los instrumentos teatrales para el desarrollo de climas.

ANDRÉS CASTILLO. — Es una de las personalidades más representativas de los primeros veinticinco años del Teatro Independiente y uno de los que más y mejor ha estudiado el proceso de este movimiento. Su contribución de autor es amplia, tanto en el tiempo como en el número de piezas. Estrena, como muchos otros, en el Tinglado, **Llegada** en 1950, y luego de una pausa de algunos años, se suceden **La cantera**, con T. Universitario, **La noche** y **La bahía** con La Farsa, **Parrillada** con T. del Pueblo, **La jaula** en el Florencio Sánchez, **El negrito del pastoreo** y **Carnaval de los lubolos** con el Teatro Independiente Negro, y lo vemos volver al Tinglado donde estrena **Cinco goles** y la farsa **No somos nada**. Sus obras, muchas de ellas cortas, son una pintura de la tipología y los problemas marginales de Montevideo. Su trazo, tradicionalmente naturalista, se va volcando hacia la farsa y el grotesco en sus últimos textos.

JUAN CARLOS PATRÓN. — Es un hombre de más edad que el resto de los autores que han estado escribiendo en estos últimos años, al



"La piel de los otros", de Juan Carlos Legido, fue vertida por el elenco de Teatro Libre en la temporada 1958.

grado de haber sido el maestro de muchos de ellos en la Facultad de Derecho. Rica personalidad que se desarrolla desde el viejo Goes, lo que lo liga a manifestaciones populares desde el carnaval y el tango, donde tiene autorías inolvidables, hasta el campo de serias responsabilidades profesionales que culminan con el Decanato de la Facultad de Derecho. Ya había estrenado varios títulos, pero es con **Procesado 1040**, dirigida por Candeau en la Comedia Nacional (1958), que gana un lugar de significación en el movimiento contemporáneo. Al margen de la buena pintura de ambiente y el problema social que este texto plantea, tuvo la virtud de convertirse en la obra que llevó al Solís mayor cantidad de público eminentemente popular, y que hizo de su personaje, "el Zorrito", una leyenda que llegó a los barrios. Este impacto provocó la traducción de su obra a varios idiomas, y su traslación al cine en la Argentina. Seguidamente estrenó **Almendras amargas** (Com. Nac., 1963), gracioso monólogo que se abre en un diálogo policial para dos actores, **El pasajero** (Com. Nac., 1966), fresca pincelada corta sobre el ambiente de una estación pueblerina, y en 1968 escribió especialmente para el Teatro Experimental Penitenciario **Eran cinco hermanos**, pin-



Antonio Larreta visto por Julio E. Suárez (Jess.)

tura tradicional de un ambiente familiar de inmigrante italiano.

III. — Los que, sin haber mantenido una constante presencia hasta la fecha, han hecho aportes de consideración.

CARLOS DENIS MOLINA. — Fue el autor de esta generación que empezó a producir primero, y su surgimiento provocó un legítimo asombro alrededor de los años 40. Sus mejores trabajos para teatro ocupan la década que se inicia en ese año, para luego disolverse en obras que, aunque bien armadas, como no podía ser de otra manera en quien sabe escribir tan bien, carecieron de significación temática y formal. Su primer estreno fue *Golpe de amanecer* (1938) seguida de *Por el pulmón del retrato respira el ángel*, ambas penetradas de su condición de poeta, lo que por momentos hacía recordar el modo lorquiano. Luego *La niña del espantapájaros* y *El otro lado de la medalla*, que continúan en una línea característica de Denis, donde se mezclan la realidad y el sueño. Pero sus textos más ambiciosos van a darse en 1948 y 1950. Ellos son *El regreso de Ulises* y *Orfeo*. A partir de allí, Denis empieza a desorientarnos. Se suceden *Morir, tal vez soñar*, *Si el asesino fuera inocente*, *En las mejores familias* y *Un domingo extraordinario*, ninguno de los cuales títulos alcanza el nivel de los de su primera época. Ya hace varios años que Denis no estrena, y los valores de su obra anterior merecen una nueva entrega, a ese nivel, para la generación joven del público.

ANTONIO LARRETA. — Es uno de los más completos hombres de teatro de nuestro me-

dio, si no el más. A su condición de excelente director y crítico, une las de actor y autor. En este último plano su obra no es abundante, pero siempre fue la obra de un hombre inteligente. Desde *Una familia feliz*, texto corto que estrenara con la Comedia Nacional en 1948, ya se presentó como un buen conocedor de las exigencias del lenguaje escénico, virtud que vuelve a confirmarse en *La sonrisa* (Com. Nac. 1950) y culmina en un exigente bordado de personajes y situaciones, en un más alto horizonte metafísico, con *Oficio de Tinieblas* (Com. Nac. 1955). Su última producción, *Un enredo y un marqués*, importante éxito de público, resultó de una graciosa adaptación nacional de *La hora radiante* de Ana Bonaci. Sabemos, por otra parte, que las mayores aspiraciones de Larreta en sus plurales contactos con el teatro, no se dan en el plano del autor.

ÁNGEL RAMA. — Es uno de los representantes más claros de su generación. Es hombre de vocación literaria múltiple y larga carrera crítica. No creemos que el teatro haya sido, de acuerdo con lo que ha estrenado hasta la fecha, su modo más legítimo de expresión. Con todo, en sus textos, estamos ante un escritor, y de ese plano, más que de las específicas virtudes dramáticas, emana un indudable interés. Sus obras corresponden al período de mayor auge del teatro nacional: *La inundación* (Criscuolo, 1958), *Lucrecia Frangimani* (Com. Nac. 1959) y *Queridos amigos* (Com. Nac. 1960),

JORGE BLANCO. A seis años de su único estreno, *La araña y la mosca* (Com. Nac. 1962), ya no sabemos si aquello fue una ca-

"SE TERMINO"

Fragmento de *Dúo*, que Jorge Blanco publicara en "Mundo nuevo" como reelaboración de *La araña y la mosca*.

CHICO — ¡Qué va a hacer!

GRANDE — Voy a limpiar. (Va prendiendo fuego a diferentes montones de partituras).

CHICO — Pero... ¡no haga eso! (Trata de apagar el fuego).

GRANDE — (agarrándolo de un brazo). ¿Qué le ocurre? ¿Entonces cree que la partitura está entre éstas?

CHICO — ¡Usted no puede hacer eso!

GRANDE — ¡Lo suelta y agarra la otra que H. C. ha dejado en el suelo). Ya le dije que estábamos en el final y que ese final iba a ser triste.

CHICO — ¡Déme eso!

GRANDE — No sé de qué me habla. Usted debe ver visiones. (Le prende fuego)

CHICO — ¡No!

GRANDE — Una idea, una confusión, un espejismo, una abstracción, un sueño, una pesadilla...

CHICO — ¡No lo haga! ¡No lo haga!

GRANDE — Un error, una sombra, un vacío, un silencio, una equis, un signo de interrogación, en fin, dadas todas sus características fundamentales, uno puede afirmar que no es nada. En otras palabras, no existe.

CHICO — Bueno, esto se terminó.

GRANDE — Sí, se terminó. Empecemos. (H. G. toca los timbales y H. C. toca la flauta, a dúo).

sualidad, o si el éxito excesivo al comienzo de una carrera no llega a cumplir una función inhibitoria para el flamante autor. Más allá de eso, ahí está ese texto y el impacto que provocó su estreno todavía mueve algunas vocaciones. Fue uno de los intentos más serios y eficaces de una expresión de vanguardia nacional, y significó una postura inédita en nuestro medio para abordar una creación dramática.

HECTOR PLAZA NOBLÍA. — Su obra fue muy intensa en la década del 50, fenómeno explicable en un hombre con una especial facilidad para la composición dramática. Esta facilidad lo ha llevado a incursionar en una pluralidad de formas y temas, heterogeneidad que dificulta una imagen clara de su concepto del teatro. Su producción se inicia con *El puente*, en 1951, detrás de la cual se suceden los siguientes estrenos: *El cono de luz*, *Los puros*, *La clave perdida*, *Los jugadores*, *Cajita de música* y *La enfermedad de Arlequín*, piezas a las que se agregan las publicadas, pero no estrenadas, *La casa quinta*, *Ensayo Nº 4*, *Tarde*, *Alcestes* y el Premio de Instrucción Pública *Odiseo*. Su alejamiento de Montevideo hacia Paysandú durante buena parte de esta década lo alejó de los escenarios de la capital, aunque le permitió impulsar la Comedia Municipal de aquel departamento. Su retorno nos permite esperar el reintegro a los repertorios de un autor con tan profusos antecedentes recientes.

HIBER CONTERIS. — Es el único autor, que por su formación, introduce en la literatura dramática uruguaya, las conexiones entre la religión y las formas de vida. Es tal vez más un narrador que un dramaturgo, y un narrador de urgencias, ya que en cada texto parece querer decir explícitamente todos los contenidos de su angustia. Estrenó *Enterrar a los muertos* (Máscara, 1959), *Ese otro lado del telón* (La Farsa, 1960), *El socavón* y *El desvío* (Com. Nac. 1962).

ENRIQUE GUARNERO. — Actor de nacimiento, en la culminación de su carrera como tal, empieza a escribir teatro. El valor del mismo emana del hombre que, como actor, conoce todos los detalles de la mecánica escénica y se ha formado un buen oído para el texto hablado que exige el escenario. Su temática es la alienación de la alta burguesía, tratada con un sentido del grotesco propio de quien admira lo más italiano de Pirandello. Este grotesco, contenido y asordado en sus dos primeros textos, irrumpe violentamente en el tercero. Estrenó *Fidelio* (Com. Nac. 1959), *Club de divorciadas* (T. C. M. 1962) y *El gordo de fin de año* (Odeón, 1964).

MARIO BENEDETTI. — Es uno de nuestros más importantes escritores actuales en ensayo, narrativa, poesía y crítica, y uno de los más leídos en el país, pero ha entregado muy poco al teatro. Es curioso que esto ocurra, cuando su único estreno, *Ida y vuelta* (CAPU, 1958), y sus otros dos textos no estrenados, *Ustedes, por ejemplo* y *El reportaje*, denotan un cómodo manejo de la materia dramática. Del punto de vista temático, y como no podría ser de otra manera, también en el teatro Benedetti sigue siendo el divertido y punzante crítico de la "campeona" y desencantada clase media uruguaya.

Los que están llegando

En este grupo es necesario destacar en primer término el silencioso y consecuente trabajo que vienen realizando los integrantes del Seminario de Autores de El Galpón. A partir del espectáculo que se titulara *Uno, dos, tres, Montevideo*, integrado por *Montevideo desde un satélite*, *Toda una vida* y *Tan aburridos*, de Hugo Bolón, Rolando Speranza y Alberto Paredes, respectivamente, ya se fueron definiendo caminos y personalidades. Speranza había empezado a definir la suya en el naturalismo analítico de *El último expediente* (El Galpón, 1964), seguido por Bolón en la exuberante experiencia formal de *Water 2000*, y culminado por Paredes en *Por hacerla de mentira* (T. del P. 1968), una de las experiencias más redondas de esta temporada, significa el aporte de tres textos que ya tienen su lugar en el teatro que el país necesita. En este plano de experiencia joven y presente, han sido también aportes importantes a señalar los de Manuel Lus Alvarado con *El ángel del silencio* (T. Circular, 1966), Gelsi Carnevale con *El enano verde* (Tinglado, 1967) y Washington Barale con *La cadena de papel violeta* (Com. Nac. 1966).

Este es el signo de que una generación joven, que está haciendo sus primeras armas y que llega con toda la intención de exigirse y exigir a los que ya tienen una trayectoria conocida, una tensión de puesta al día. Hemos hablado de períodos, que, abarcando pocos años, parecerían transformarse en décadas dada la celeridad de los procesos en el país. Hemos hablado de 1947 como arranque del teatro nuevo; de 1958 como momento en que se emprende un teatro consciente de la crisis nacional. Pero este 1968 es el año en el que han empezado las formas trágicas de la crisis y esto exige una voz renovada desde los escenarios uruguayos.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- Legido, Juan Carlos. — **El teatro uruguayo**, Tauro, Montevideo, 1968.
 Pignataro, Jorge: **El teatro independiente uruguayo**, Arca, Montevideo, 1968.
 Rela, Walter. — **Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo**, Síntesis, Montevideo, 1965.
 Rodríguez Monegal, Emir. — **Literatura uruguaya del medio siglo**, Arca, Montevideo, 1966.

Principales obras del período

- Benedetti, Mario. — **El reportaje**, Ed. Marcha, Montevideo, 1958; **Ida y Vuelta**, Talía, B. Aires, 1963.
 Blanco, Jorge. — **Dúo**, Revista "Mundo Nuevo", N° 20, París, 1968.
 Bruno, Jorge. — **El cuarto de Anatol**, Ed. El Tinglado, Montevideo, 1956.
 Denis Molina, Carlos. — **El regreso de Ulises**, revista "Escritura", Montevideo, 1948; **Orfeo**, revista "Número", Montevideo, 1949.
 Deugenio, Ruben. — **Quiniela y El ascenso**, El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1962.
 Langsner, Jacobo. — **La rebelión de Galatea**, Fábula, Montevideo, 1951; **Los ridículos**, revista "Número", Montevideo, 1951; **Los artistas**, Entregas de La Licorne, Montevideo, 1956.
 Maggi, Carlos. — **"Teatro de Maggi"** (La trastienda - La Biblioteca), Ediciones del Mercado, Montevideo, 1961; **La noche de los ángeles inciertos - Mascarada**, El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1962; **Un motivo**, revista "Número", Montevideo, 1964; **Un cuervo en la madrugada**, Revista de Casa de las Américas, La Habana, 1966; **Esperando a Rodó - La noche de los ángeles inciertos - Mascarada**, CEDAL, B. Aires, 1968; **El apuntador**, revista "Primer Acto", Madrid, mayo 1968; **"Las llamadas y otras obras"**, CEDAL, Buenos Aires, 1968; **"El patio de la Torcaza y otras piezas"**, Ed. de la Universidad Veracruzana, Veracruz (a aparecer); **"Antología del teatro breve hispanoamericano"**, Aguilar, Madrid (a aparecer).
 Novas Terra, Luis. — **Todos en París conocen...**, Galería Libertad, Montevideo, 1960.
 Peñasco, Alejandro. — **Calipso**, revista "Número" (Nos. 9, 10, 11), Montevideo, 1950.
 Patrón, Juan Carlos. — **Procesado 1040**, Ed. Losange, B. Aires, 1957.
 Plaza Noblía, Héctor. — **La casa quinta**, Ed. Gaceta Comercial, Montevideo, 1953; **"Teatro de cámara"** (La cajita de música, Tarde), Gaceta Comercial, Montevideo, 1954; **Alceses o La risa de Apolo**, Gaceta Comercial, Montevideo, 1955; **La enfermedad**



- de Arlequín**, Gaceta Comercial, Montevideo, 1961.
 Rosencof, Mauricio. — **Las ranas**, El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1961; **La valija**, Ed. Aquí Poesía, Montevideo, 1964; **La calesita rebelde**, Ed. Corp. Gráfica, Montevideo, 1964; **Los caballos**, ed. Imprenta "As", Montevideo, 1967.

En *CAPÍTULO ORIENTAL*

Nº 32

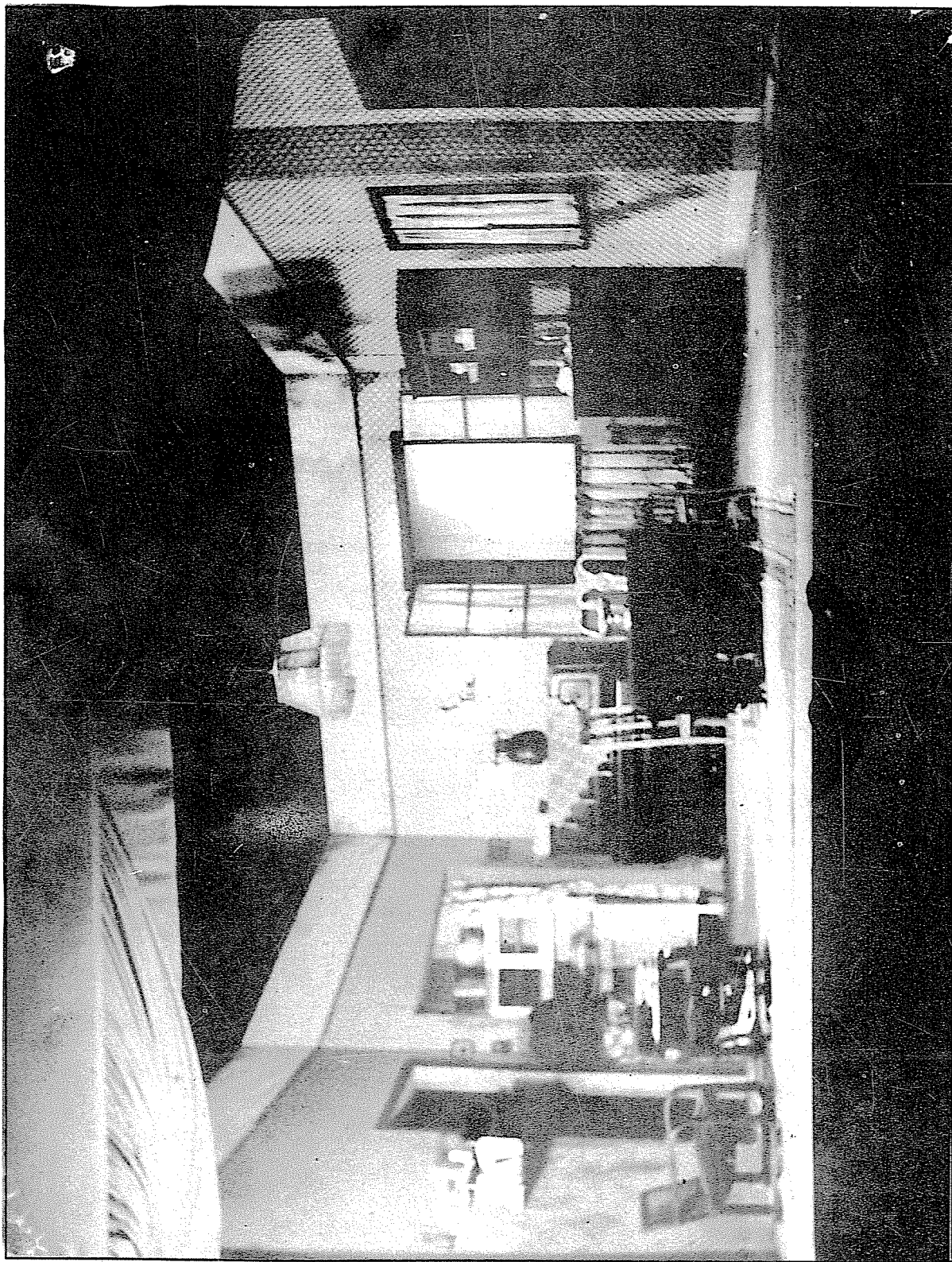
LOS POETAS DEL 45

y junto con el fascículo, el libro

LA POESÍA DEL 45 (antología)

Índice

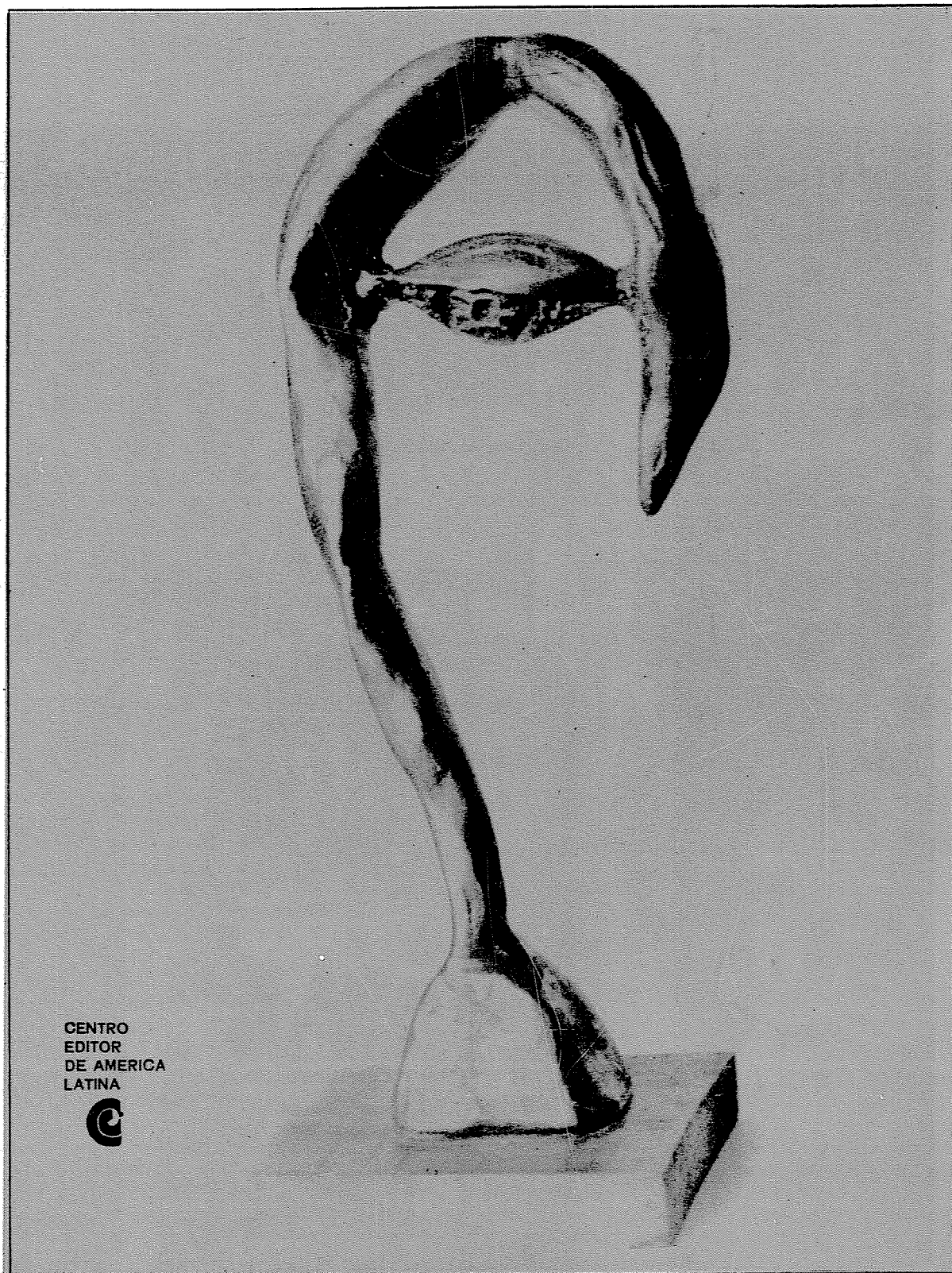
- LOS "SIGNOS MORTALES"
- HUMBERTO MEGGET, EL POETA MUERTO
- CARLOS BRANDY: UN ACENTO VIRIL Y MELANCOLICO.
- SARANDY CABRERA: HACIA UN POETA DE FRONTERA.
- MARIO BENEDETTI O EL HOY POR HOY
- LA POESÍA "PURA": RICARDO PASEYRO
- AMANDA BERENGUER: "A TODO RIESGO"
- IDA VITALE E IDEA VILARINO



Escenografía para "La piel de los otros", obra de Juan Carlos Legido, representada por Teatro Libre en el Palacio Salvo. (Foto Nápoli).

Este fascículo, con el libro
LAS LLAMADAS y otras obras
constituye la entrega N.º 31
de **CAPITULO ORIENTAL**

Precio del
fascículo
más el libro: **\$ 100.-**



CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA



Copyright. — 1968 Centro Editor de América Latina, Plaza Independencia 1374, Montevideo.
Impreso en el Uruguay - Printed in Uruguay - Hecho el depósito de ley.
Impreso en "Impresora REX S. A.", calle Gaboto 1525, Montevideo, en octubre de 1968.
Comisión del Papel - Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349.

"Florencio", premio anual del Círculo de la Crítica Teatral. Escultura de Eduardo Gupes.