

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN LA ARGENTINA

(POSIBILIDADES Y LIMITACIONES)

PROLOGO

Hablar del teatro independiente supone hablar de un tema de palpitante actualidad. Sin embargo, por encima de la actualidad me interesa particularmente destacar la "fecundidad" y valor de esta manifestación, al mismo tiempo que señalar lo que —creo— constituye sus limitaciones. A esto tiene esta conferencia.

Es natural que en relación a la compleja urdimbre que forma una representación teatral, la perspectiva de una disertación de este tipo cambiará según hable un autor, un director, un actor o, simplemente, un espectador. Sin aducir otros títulos que aquí no vienen al caso, mis palabras corresponden al sector más humilde: al del espectador. A él puedo agregar la de estudioso del teatro, si esto quiere decir algo. Esta situación —la del crítico espectador— es posiblemente la que se da con menos frecuencia en las disertaciones, ya que siempre ofrecen más interés (interés del testimonio) las de los otros y más vitales sectores.

Con todo, conviene fijar, de tiempo en tiempo, mirajes, mirajes que son —aquí— planteos, más que soluciones, en un tema que tanto nos atrae. Y no olvidemos que en el teatro (sin llegar a extremos conocidos del espectador actor, pero tampoco sin olvidarlo del todo) el espectador tiene una particularísima significación.

En fin, con respecto a denominaciones como *teatro profesional* o *teatro comercial*, por una parte; y *teatro indepen-*

diente, o vocacional o experimental, por otra, distingo, en especial, los nombres de profesional e independiente. No tanto porque sean del todo satisfactorios, como menos infieles. La imprecisión está —como veremos— en que las gradaciones o escalonamientos quitan nitidez a los nombres. Pero son los rasgos predominantes o más comunes los que deben defender las denominaciones. En ello me apoyo.

I

TEATRO PROFESIONAL Y TEATRO INDEPENDIENTE

Repetimos un lugar común al subrayar la importancia que el teatro tiene en la vida de los pueblos. Importancia estética, en primer término, pero también importancia social y aún ética. El teatro figura desde hace siglos asimilado al quehacer esencial del hombre y no se concibe, fuera de las manifestaciones más primitivas, una cultura sin teatro.

Nuestro tiempo mantiene esa herencia. La mantiene e infunde a su perfil inconfundible señales de la época. Conscientemente e inconscientemente, el teatro refleja —en las múltiples partes que constituyen una representación— la época que vivimos. Desgraciadamente, hay en el teatro, como en otras manifestaciones artísticas, elementos muertos, cadáveres pintarrajeados que sólo presentan —en los colores— la máscara de la vida. Contra esas formas caducas se ha reaccionado y se reacciona, aunque la lucha, justo es decirlo, ofrece durezas difíciles de desarraigar.

Una visión simplista y, por lo tanto, equivocada, suele presentarnos por una parte los errores y vicios inveterados en el llamado “teatro profesional”. Por el otro lado, en un camino de más amplio y alto horizonte, a los llamados teatros experimentales, vocacionales e independientes. (Dentro de la

ambigüedad en la denominación, el último nombre es, sin duda, el más acertado. Utilizaré éste) (1).

Decía: interpretación simplista y equivocada. Aclaro ahora: equivocada a medias. El teatro profesional ha sido y es el teatro por excelencia: El Teatro. Teatro vinculado a la taquilla, de aquí ha sacado sus virtudes y sus defectos, sus posibilidades y sus obstáculos. Claro que se puede hablar del buen teatro profesional, de aquél que considera que no todo debe verse con ojos de empresario voraz...; de aquél que sabe levantar la puntería y ser digno de la ya larga historia del teatro.

Por el otro lado... Es evidente que hemos superado ya la etapa de los teatros de aficionados, etapa entre pueblerina y urbana, donde el teatro de aficionados era sólo la antecámara del teatro profesional: teatro de aprendizaje, de pinitos en el arte, en vista al último grado superior y "diploma" que constituía el teatro profesional. Hoy, si esos teatros existen, se reducen a muy pocos, y poco ambicioso alarde. Mejor dicho: existen adosados a "Centros recreativos" y fiestas escolares. Vida de circunstancia.

En lugar de ellos han surgido los teatros independientes. De manera que no se trata, pues, de antesala, sino de reacción, de ataque. Movimiento surgido en un afán —loable, por cierto— de superar defectos y rutina del teatro profesional, del mal teatro profesional.

Aquí, como en todo, abundan los fracasos. También hay autenticidad y simulación. Pero a casi todos los conjuntos independientes —por encima del éxito o del fracaso— los salva la altura de la empresa. El camino (¿quién puede negarlo?) está erizado de dificultades. Y esos obstáculos, precisamente, ofrecen a menudo los mayores alicientes para persistir.

(1) Claro que, con frecuencia, en la denominación entran o se incluyen teatros que poco o nada tienen que ver con los teatros realmente independientes, y son —por el contrario— copia más o menos visible de los teatros profesionales: repertorio, intenciones, etc. Es menester, pues, ser más exigente con el nombre y emplearlo únicamente para aquéllos que responden al verdadero espíritu de este teatro.

Repito: no todo lo que escapa al teatro profesional es bueno. Y valga la aclaración para palabras que circulan con frecuencia en los últimos años). Existe también la cursilería de lo "último", y el sello de importación no ha perdido aquí prestigio. Pero aún allí, en muchas de sus equivocaciones, el teatro independiente se salva casi siempre en su fin desinteresado.

Pisando más firme, los teatros independientes, los buenos teatros independientes, permiten difundir el repertorio menos común, el más difícil o audaz, dentro de una buscada unidad de representación.

El éxito alienta (negarlo sería grotesco), pero esta recompensa no es lo fundamental para quienes no buscan recompensas inmediatas o éxitos estruendosos... La vida corriente de estos conjuntos se parece bastante a esas editoriales reducidas, que saben de antemano que la edición de un libro no tendrá gran aceptación de lectores y que, por lo tanto, dará pérdidas. Y sin embargo, viven y luchan para cumplir, así, una digna misión. Su justificativo está en la obra.

Por otra parte, las posibilidades de este teatro son infinitas. Hay también acercamientos explicables con el teatro profesional en ciertos repertorios. De ningún modo excluye los grandes nombres, las piezas clásicas de la dramaturgia universal. La diferencia aparece (o tiene que aparecer) en el remozamiento, ya que no en la "letra", en el espíritu teatral, en el movimiento y escenografía. En una palabra, en la puesta en escena.

El teatro profesional, comprimido por gustos hechos y por "necesidades" de recaudación —que, naturalmente, no siempre es posible olvidar— vive del éxito espectacular, del lugar común, del autor y actor consagrados. Recordemos palabras de Roberto Arlt:

"Mientras que la obra del autor comercial mantiene su clima en absoluta conexión con un público y un actor previamente clasificados, la obra del autor independiente hace abs-

tracción de estos elementos. La obra del autor independiente es un suceso personal. Acaecido a él y para él..." (2).

Las excepciones, honrosas, no cuentan aquí. De ahí las dificultades del autor novel, del autor desconocido. Y éste ve más abierto el camino —virtudes son amores— en los teatros independientes. Pero de esto hablaremos después.

Una prueba incontrovertible de que, en última instancia, todo se aproxima en las virtudes la veo en el hecho que nos ofrecen los países de más valioso y regular movimiento teatral en nuestro siglo. Tomemos, por ejemplo, los casos de Francia e Inglaterra, donde la separación entre teatro profesional y teatro independiente (en la medida que podemos distinguirlos) es más aparente que real. Por lo menos, no atiende a aspectos esenciales del arte y viven en proporción satisfactoria.

En cambio, en países como el nuestro —y a nuestro país se refieren particularmente estos párrafos— la divergencia es notoria. Quizás por eso también se justifique más esta abundancia, esta proliferación de teatros independientes. El fenómeno, de tan evidente, ya ha sido notado: en Buenos Aires, la actividad teatral está marcada a lo largo de los últimos años por más conjuntos independientes que profesionales (3). No he sacado la cuenta, pero debe ser así). Señal auguradora, y, en el campo de la actividad teatral, más explicable que en otras manifestaciones del espíritu. No olvidemos que el teatro es o

(2) ARLT, Roberto, *Los autores independientes en los teatros comerciales*, en *La Hora*, de Buenos Aires, 2 de diciembre de 1941. (Cit. por LUIS ORDAZ, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, 1946, pág. 191).

(3) Algunos conjuntos independientes son realmente meritorios. Los hay hasta con fuerza económica, sin que esto debilite su mérito. El conjunto "Los Independientes" tiene sala propia; el conjunto "Nuevo Teatro" pudo darse el lujo de contar con dos salas al mismo tiempo. En fin, muchos otros batallan dignamente desde años atrás: Teatro del Pueblo, La Máscara, "Florencio Sánchez". Más cerca nuestro, "Fray Mocho", "Evaristo Carriego", Instituto de Arte Moderno...

En proporción, quizás sea más de destacar el esfuerzo de conjuntos del interior. En Tucumán, el elenco estable de El Cardón, durante varios años, mantuvo sala y dio representaciones con cierta regularidad. La sala: el sótano de un café —nada literario— frente a la Plaza Independencia.

supone una obra poética —en su sentido más estricto—, pero recordemos que es también espectáculo. (Pasó el tiempo de aquellas obras que aparecían como “teatro para leer” o “teatro exclusivamente para leer”) (4). El espectáculo se justifica en relación a un público, y ese público es más visible en las grandes ciudades. Lo que también halaga —fuera ya de Buenos Aires y alrededores— es la proliferación de teatros independientes, de buenos teatros independientes, en el interior del país.

En fin, el día en que estas dos corrientes del teatro en la República Argentina —hoy distanciadas— se acerquen, el día en que el teatro profesional se eleve, y todo —obras, actores, puesta en escena— tenga la jerarquía y unidad que correspondan, ese día podremos hablar de Teatro Argentino con mayúscula, de un “teatro nacional” que, para serlo, no dependa de la rutina, de convenciones fáciles, de regionalismos ni de nombres propios. El teatro independiente ayudará mucho para que se llegue a esa meta: por supuesto, aquel teatro independiente apoyado en la severidad y la capacidad; no, ese otro que se sostiene —effimeramente— en el esnobismo y la pedantería aisladora.

II

EL TEATRO

1. *El autor*

De Gordon Craig arrancan indudablemente pistas fértiles, pero también caminos falsos. Comprendemos que muchos

(4) No creo que puedan aducirse en su defensa las distinciones que establecía Gordon Craig entre poema dramático (para ser leído) y drama (para ser visto).

“Que un escritor [dramático] —dice Elliot— esperase o no que su pieza fuera representada, no hace al caso; lo importante es que sea representable”. (Palabras a propósito del teatro de Séneca y su influencia en Inglaterra. Ver T. S. ELLIOT, *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, I, trad. de S. Rubinstein, B. Aires, 1944, pág. 93).

de sus juicios e innovaciones se justificaban en él. Por lo menos, en Gordon Craig pueden salvarse a través de lo que su labor significa como inquietud general dentro del teatro contemporáneo. El peligro está en aceptar como reglas sin mácula (y este peligro acecha particularmente a los teatros independientes) todas sus palabras.

“En una de sus obras —dice Henri Gouhier—, Gordon Craig llegó a afirmar que si bien el teatro era una síntesis unitaria de diversas artes, el gesto era tal vez su centro más importante” (1).

Sin negar, por cierto, la importancia al gesto, podemos mantenernos aquí en una línea tradicional de verdad incontrovertible y devolver a la palabra ese centro que Gordon Craig le quiere arrebatarse. Gastón Baty señala esa prioridad en párrafos que no admiten desperdicio:

“El texto es la parte esencial del drama. Constituye para el drama lo que el hueso para la fruta, es decir, el centro sólido a cuyo alrededor vienen a ordenarse los demás elementos. Y así como una vez saboreado el fruto, el hueso queda para asegurar la reproducción de otros frutos semejantes, el texto, una vez que se ha desvanecido la ilusión de la representación, aguarda en una biblioteca la oportunidad de volver a resucitarla algún día.

La función del texto en el teatro es la función de la palabra en la vida...” (2).

En fin, citemos por último —si algún valor tiene la acumulación de citas— el juicio de un gran actor de nuestros días:

“Il n'y a pas de définition du théâtre, il n'y a pas d'explication de cet acte étrange. Il est une représentation. Des trois participants de cette cérémonie de date immémoriale. —

(1) Cfr. HENRI GOUHIER, *El drama vivo*, Buenos Aires, 1952, pág. 178.

(2) Cit. por HENRI GOUHIER, *El drama vivo*, págs. 191-192.

spectateur, comédien, auteur— c'est toujours le poète dramatique qui en parle le mieux" (3).

La palabra necesita animarse. Para eso está el director, para eso está —mejor— el actor. En eso está su justificación. Quizás, pues, parezca perogrullesco recordarlo, pero la columna vertebral del teatro la constituye la gran literatura dramática. El teatro existe "en virtud" de esa literatura. El teatro existe "en virtud" primordial del poeta, a quien interpretan, a quien reviven directores y actores. El teatro —espectáculo— necesita entre el poeta y el público de una comunicación, y esa comunicación se establece a través del escenario.

El teatro independiente, sin actores absorbentes, sin compromisos inmediatos con "autores de éxito", sin trabas, en fin, que limiten pobremente su campo, tiene un almacén inacabable: nada menos que toda la literatura dramática está al alcance de su mano. Lo antiguo y lo nuevo, lo clásico y lo moderno, lo tradicional y lo innovador.

La razón de ser del teatro independiente ya supone, claro está, una selección, un norte. Dirección que puede marcarse así: lo antiguo, en relación a lo clásico, a lo grande; lo nuevo, en relación a todo aquello que trae aire de renovación, espuela de inquietudes, al teatro.

El repertorio clásico (y tomo el clasicismo en su sentido escolar) asoma a menudo en los teatros independientes con su cara de doble faz. Por una parte, con la ventaja aparente de lo conocido y consagrado, a salvo de sorpresas y fracasos rotundos. Por otra, con la limitación de lo visto (o muy visto). Y, sin embargo, la justificación está —como debe estar siempre— en el sentido "independiente" que se le infunde a la representación. No hace falta "modernizar" obras (de sobra conocemos modernizaciones que tocan las lindes de lo grotesco). Debe perseguirse, mejor, el ahondamiento de la obra y, a ese

(3) LUIS JOUVET, *De Shakespeare á Giraudoux*, en *Pages françaises*, París, 1946, nº 11, pág. 63.

efecto, mucho puede contribuir la crítica con su perpetua revisión de los grandes frutos del espíritu (4). Naturalmente, no se trata de ver a un personaje, a una obra "en crítico" (tomo esta frase en su sentido más cerrado), sino de ayudarse, con elementos valederos, a la más honda animación del drama.

Hay autores de vitalidad incuestionable, que atraen particularmente a los conjuntos independientes: Shakespeare, Molière, Ibsen, en primer término. Otros, como O'Neill, Shaw, Chejov, Pirandello, más de nuestro tiempo, han adquirido tal dimensión que prácticamente entran en el gran grupo dramático de valor universal. Y así lo han reconocido de sobra los conjuntos independientes.

¿Atrae el teatro español a tales elencos? Sí, pero no tanto como debiera. Me refiero, claro está, y de manera especial, al teatro español de la Edad de Oro. Algo de Lope o de Tirso, algún entremés de Cervantes, algún paso de un preloquista... Y nada más.

Quedan ahí —con toda su fuerza— Calderón y los otros (los de las buenas comedias). Quizás algún director, después de conocer declaraciones de Meyerhold, se anime a representar a Calderón.

"Mi modo de ver la arquitectura teatral —dijo— es la de Calderón. Yo he puesto en escena obras de Calderón. El teatro clásico español es el modelo de teatro para el pueblo" (5).

Y hago la cita sin doble intención...

De la América Hispánica, muy poco hay al mirar hacia atrás y fuera de nuestro siglo. Pero siempre será justo reparar en obras de Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, en alguna comedia del mexicano Gorostiza, de Segura o de

(4) Los buenos estudios sobre Don Juan, sobre Hamlet, pueden servir de ejemplo.

(5) Cit. por CORPUS BARGAS. *El precursor del teatro moderno*, en *La Nación*, de Bs. Aires (suplemento dominical de hace 25 años, cuyo dato no tengo).

Martins Pena. Y aún quedan curiosos elementos del teatro indígena que pueden resucitarse con afán sanamente americanista. Recordemos —sin establecer inútiles comparaciones— que se han representado antiguas piezas del teatro chino.

Es natural que los teatros independientes se encuentren más cómodos en la representación de obras contemporáneas, de obras que nacen casi en la época en que el conjunto también nace. Hasta se justifica en el aliento juvenil, pletórico, que distingue por lo común a los teatros independientes. Espejo —a su manera— de inquietudes coetáneas.

Aún más: en rigor, los teatros independientes surgieron para servir de puente a una producción dramática que, por diversos motivos, no encontraba cabida en las compañías profesionales (obras difíciles, audaces, “raras”, no comerciales, etc.). Lo demás lo hizo la particular comprensión y —sobre todo— la sangre bullidora que, repito, caracteriza a tal teatro. El espíritu del teatro independiente es así —¿puede ser de otra manera?— iconoclasta por principio.

El remanso ayuda, sin embargo. Y esa vuelta frecuente a las grandes obras de la dramaturgia universal no es sino una muestra de que saben donde pisan y de que no ignoran hasta dónde debe llegar la negación y la reacción. El mundo no nació ayer, y en el teatro —como en toda manifestación cultural— hay pilares inamovibles que no pueden destruirse sin destruir algo esencial del espíritu humano.

En consonancia con la riqueza del teatro francés de nuestros días, hacia él se dirigen con frecuencia los teatros independientes: Giraudoux, Anouilh, Sartre, Salacrou, Claudel. Menos: autores de Estados Unidos —O'Neill aparte—: Wilder, Priestley, Saroyan, A. Miller, T. Williams. Menos, autores ingleses: Shaw, Elliot (inglés de adopción), Noel Coward, Graham Greene. (Por otra parte, anudo estos nombres —a veces, repito— con otros que cité antes).

Al auge de un autor (y más tratándose de un autor teatral) contribuyen diversos factores, además de la base fundamental que supone la calidad de la obra. Por eso, aquí tam-

bién —quizás más que en otras manifestaciones artísticas— se puede hablar de moda. Pero lo que queda, más allá de polémicas y factores extraartísticos, eso sí pertenece a un auténtico valor que no se borra fácilmente.

Por algunos vericuetos se cuele la novedad del vacío y del ruido. Aquí están, precisamente, los escollos inevitables, ya que por ese sendero camina el apremio de “lo último”, que es nada más que eso.

Con ser fundamental la labor de los teatros independientes dentro de los repertorios señalados, creo que el fruto más fecundo —vinculado, por cierto, a lo más nuevo— está en permitir el surgimiento de un núcleo de autores nacionales. Por supuesto, teatro juvenil, de ímpetus, renovador.

No hace falta poseer dotes de adivino para imaginar que de aquí saldrán muchas de las fuerzas que tanta falta hacen al teatro argentino. Posiblemente, algún impaciente golpee con el pie en el piso para indicarnos que hasta hoy muy pocos autores han surgido a través de los teatros independientes, y que obras como *La isla desierta*, *El puente*, *El camino difícil* y *Una libra de carne* no dejan de constituir excepciones.

Hay una impaciencia noble, que se afana ante aquello que tarda en manifestarse. Sobre todo, cuando no se comprenden bien ciertas ausencias o no se justifican ciertas demoras. Esa debe ser nuestra impaciencia.

Pero hay otra impaciencia, mezquina, suspicaz, parcial. Es la que —vemos más de una vez— pide al teatro independiente argentino lo que éste no está todavía en condiciones de dar. Es curioso, pero esta crítica suele asomar en gente que nada ha hecho por el teatro.

Mientras tanto, autores recientes como Gorostiza, Ferrari (?), Ferretti, Abel Mateo, Cuzzani, son buenas revelaciones de los teatros independientes. No autores extraordinarios, pero sí meritorios y con el espíritu indudable de ese teatro... éxitos y fracasos irán dando —con la mirada en lo alto— el plantel ininterrumpido que se necesita. Los hechos son promi-

sorios, y la mayor estabilidad y aceptación de núcleos teatrales nos permite ser optimistas.

Firme base aparece, pues, en esta dirección que marcan los conjuntos independientes. Sólo así podremos superar esta etapa poco alentadora de lo que actualmente cabe en el nombre de "teatro argentino", hecho de obras moldes y, en una palabra, de pobre teatro.

Aclaro: se podrá objetar que en la irregular historia del teatro en la República Argentina hay buenos momentos que nada deben al teatro independiente. Por supuesto, es infantil negar significación a las obras de Sánchez, de Laferrere, de Deffilippis Novoa, de Eichelbaum, todos ellos "autores profesionales" en el sentido corriente de la frase. (Como es también innegable la importancia de buenos actores y directores; estos últimos, más raramente). Pero ese reconocimiento de ninguna manera invalida ni está en contradicción con lo que señalamos, sobre todo en tiempos en que prácticamente no existía el teatro independiente. Profesionales han sido —y son— grandes dramaturgos de valor universal cuyas obras sirven al repertorio de los independientes. El acercamiento y fusión de las dos corrientes —repito— dará por último ese buen teatro argentino al que aspiramos.

2. *La puesta en escena*

El teatro independiente puede encontrar incitaciones fecundas desde muy atrás. Pero no es preciso correr tanto ni tan lejos. Un punto de arranque valedero, en lo que supone de fuerte base y de continuidad, no puede ir más allá de fines del siglo XIX. Base: dentro de un esfuerzo consciente de oponerse a elementos tradicionales caducos, a vicios y limitaciones del teatro ⁽¹⁾. En ese sentido, un nombre aparece con nitidez: el de André Antoine y su "Teatro Libre".

⁽¹⁾ BERNARD SHAW recuerda que, en los últimos años del siglo pasado, el teatro de Ibsen —con *Casa de muñeca* como punta de lanza— "hizo irrupción en una época de carencia y de esterilidad intelectual ape-

La labor de Antoine fue una verdadera revolución del arte teatral. Y, como las auténticas revoluciones, no se limitó a un aspecto parcial del teatro, sino que revistió carácter integral. Renovación de la obra dramática, renovación de la puesta en escena, renovación del actor dentro del conjunto...

El teatro de Antoine no nació aisladamente. Por el contrario, nació apegado al realismo finisecular. De ahí que, en principio, fuera un teatro de clara inclinación realista o naturalista. Pero, si bien Antoine toma para su teatro elementos que entroncan con esta tendencia (realismo minucioso en el movimiento, en las luces, en la escenografía), acordes con el carácter de las obras, no se queda en él (2). Se preocupa por el buen drama y lleva a escena obras de grandes dramaturgos contemporáneos no franceses (Tolstoi, Ibsen, Strindberg).

En la puesta en escena, combinó efectos de diversas artes independientes, con intención de claras raíces wagnerianas. En fin, reaccionó contra las cabezas desmesuradas del conjunto, contra esos "actores gigantes" que dominan o intentan dominar tiránicamente la escena.

Poco tiempo después, el "Teatro de Arte" de Moscú, fundado por Stanislavsky, es —con sus diferencias esenciales— de dirección afín al famoso teatro de Antoine. En última instancia, los dos se proponen reaccionar contra formas caducas, contra gastados moldes, e inyectar nueva vida al teatro.

El punto de partida de Antoine fue realista; el de Stanislavsky fue, más, realismo psicológico, y, en ese sentido, llega a entroncar también con movimientos literarios que tienen entonces plena vigencia (3). Stanislavsky realiza también una labor integral y su teatro encuentra colaboradores extraordi-

nas creíble en nuestros días". (Ver BERNARD SHAW, *La naissance de "Candide"*, en *Le Figaro*, de París, 8 de junio de 1937).

(2) El hecho de que Antoine se preocupara por colocar en el escenario "cosas" reales en lugar de las de utilería, no tiene, por supuesto, la importancia que algunos le han atribuido. Son detalles, simplemente, que no conviene magnificar.

(3) Cfr. GALINA TOLMACHEVA, *Creadores del teatro moderno*, Bs. Aires, 1947.

narios o adapta creaciones notables: Chejov es su autor preferido; Gordon Craig llegó a colaborar con él (4).

Por el camino abierto por Antoine y Stanislavsky, otros vinieron después, algunos no inferiores en sus dimensiones y consecuencias al significado de aquéllos (Meyerhold, Reinhardt, Copeau). Lo importante es remarcar el valor del "Teatro Libre" y del "Teatro de Arte" como arranque fecundo. El teatro independiente —tan extendido en nuestros días— tiene su iniciación, prácticamente, en esos teatros. Por encima de diferencias circunstanciales, un mismo espíritu los anima: la inquietud renovadora, el mirar al arte por encima de la taquilla, el deseo de superar formas vulgares y muertas del teatro. El teatro independiente —el buen teatro independiente— seguirá encontrando, en ese alto y noble afán, muchas incitaciones, aún válidas, en aquellos famosos teatros de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Por lo pronto, podemos partir de uno de los nombres que hemos citado en las líneas anteriores para señalar, dentro del teatro, el juego armónico de los distintos elementos que se conjugan en una representación. Gordon Craig escribió en un recordado párrafo:

"El arte del teatro no consiste ni en el juego de los actores, ni en la obra, ni en la dirección, ni en la danza; está formado por todos los elementos que lo componen: el gesto, que es el alma de la interpretación; las palabras, que son el cuerpo de la obra; las líneas y los colores, que son la existencia misma del decorado; el ritmo, que es la esencia de la danza" (5).

(4) Ver GORDON CRAIG y STANISLAVSKY, *La puesta en escena de "Hamlet"*, Buenos Aires, 1952.

(5) Cit. por HENRI GOUHIER, *El drama vivo*, págs. 177-178.

Otro director "revolucionario" escribió, defendiendo posiciones:

"...Es infinita la hostilidad contra la dirección. Los viejos capo-cómicos son celosos, los críticos, suspicaces, los actores, íntimamente rebeldes, y los ignorantes aparecen escépticos. He aquí por qué no tienen fin los ataques a la escenotécnica. Pero la dirección no ha querido nunca ponerse más alto que el poeta —salvo en los casos de reconstrucción— y luego, en el teatro, el poeta está al servicio del teatro y no el teatro al servicio del poeta. Como queremos poetas del teatro y no poetas en el teatro, así queremos

Sin entrar a considerar ulteriores aclaraciones de Gordon Craig, no cabe duda de que el párrafo transcrito merece recordarse —“el gesto” a un lado— por su certeza. No importa tampoco que Gordon Craig y, en general, los grandes directores hayan olvidado a menudo en la escena lo que preconizaban en el libro o el periódico. Y en lugar de esa “unidad” que dicen perseguir nos den representaciones en las cuales la puesta en escena —con el sello de su “personalidad”— abruma de manera notoria y aún oculta valores esenciales de la obra o los interpreta caprichosamente.

Se podrá argüir aquí con nombres de grandes directores —y de una época que parece haber terminado— la importancia revolucionaria de muchas puestas en escena espectaculares. Sin embargo, es siempre la “unidad” —en la altura, por supuesto— la que en última instancia dirá del acierto de la dirección.

Teniendo en cuenta los peligros que acechan por este lado, Gastón Baty, en un artículo publicado en el *Figaro*, de París, llegó a considerar al “Metteur en scène” como uno de los cuatro riesgos que amenazan al teatro (los otros son, según el conocido director: la “literatura”, la actualidad y la falta de cohesión del público) (*).

Los elementos materiales al alcance de los teatros independientes son —por lo común— bastante limitados. Pero de aquí puede extraerse un bien incalculable, como es el de la sobriedad, aplicado particularmente al decorado. El decorado

directores humildes, para la representación y no para el poeta, es decir, para los intereses generales de la escena (los cuales no están solamente representados por las palabras) para los de esa poesía que, demás está decirlo, no se hace solamente con palabras...” (ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Problemas de dirección*, en *Conducta*, de Bs. Aires, 1939, n° 6, pág. 17).

(*) El artículo se publicó el 2 de febrero de 1937 con el título general de *Quatre dangers menacent le théâtre*.

Es curioso: años antes, Jacques Copeau había ejemplificado con la puesta en escena que Gastón Baty había hecho del *Malade imaginaire*, de Molière, un caso de mala dirección y de faiscamiento del teatro del poeta. (Ver J. COPEAU, *El teatro moderno y la interpretación de las obras maestras*, en *La Nación*, de Bs. Aires, 21 de julio de 1929).

es —claro está— sólo una parte, y no la más importante, de la puesta en escena, pero conviene recordar que por tratarse de un efecto visual e inmediato llega prontamente al espectador. Si bien cada obra es la que debe determinar su puesta en escena, el punto de partida señalado es válido. Así como es válido que no se olvide que el texto, la obra en sí, es el eje fundamental alrededor del cual giran, al cual animan, directores, actores y todo lo que constituye —en fin— el “teatro”.

Dentro de variantes visibles, los intentos más revolucionarios en la escenografía han encontrado como extremos estos dos límites: la desnudez del decorado (que, en ocasiones llega a ser total) y la estilización y abstracción (combinadas a menudo con la monumentalidad). En el primer caso, hay mucho de vuelta a lo esencial del teatro: en otras palabras, al triunfo casi total de la palabra y el gesto (en este orden). Tiene hoy, este volver hacia atrás, un deseo de recuperar para el teatro el triunfo nítido de sus elementos más puros. Pueden servimos —como buen ejemplo de esta tendencia— las palabras de Jacques Copeau en el *Manifiesto del Vieux Colombier*:

“Con respecto a esta dirección escénica, que concierne a la interpretación, todo estudio resultaría insuficiente. En cuanto a la otra, que comprende los decorados y accesorios, no queremos darle importancia...” (7).

Con más amplitud, predomina la estilización decorativa, que, en más de una ocasión, se acerca a la desnudez. Aquí aparece en toda su fuerza el pintor, pero un pintor que también llega a veces a superponer su arte a la poesía.

Gastón Baty y René Chavance nos recuerdan que particulares innovaciones pictóricas en el teatro nacieron con el sistema decorativo de los bailes rusos. Claro que lo que podía justificarse en relación al movimiento de la danza, degeneraba

(7) JACQUES COPEAU, *Manifiesto del “Vieux Colombier”*, B. Aires, 1953, pág. 47.

o se imponía de manera dominadora en la obra dramática, en desmedro de la obra en sí ⁽⁸⁾.

Por eso, la tendencia que hoy prevalece —dentro de esta estilización— es la de imponer un decorado que sirva a la representación, sin que ello suponga perder originalidad ni novedad. Los intentos de pintores famosos difícilmente han pasado de ser —en el teatro— trasposición de una personalidad y un prestigio que no se resignan a un lugar diferente.

Recordados son los intentos de Max Reinhardt, que, en la escenografía —aparte de cierto aparato de tipo operístico— aprovechó elementos variados y dio sello a una puesta en escena defendible sobre todo en las obras elegidas: amplitud de escenario, nutridos personajes. Max Reinhardt pudo aprovechar para sus efectos la mecánica del escenario giratorio. Quiso también —aunque por camino distinto al que surge de obras bien conocidas: ejemplo, Pirandello— acercar escenario y espectador mediante el debilitamiento de la valla o distancia que suponen foso y candilejas.

Quizás el actual teatro circular deba algo de su “novedad” a las ideas de Reinhardt. Lo que de todos modos conviene puntualizar es que es aventurado decidirse de manera rotunda por el escenario circular. Puede convenir a alguna obra (en cierto modo, el circo lo utilizó y utiliza en sus obras), pero es menester no olvidar que el escenario tradicional lleva implícito un carácter más “teatral”, está de acuerdo a la concepción de los autores y, sobre todo, a la magia y misterio del teatro. El escenario necesita de una cercanía con respecto al público, pero también necesita una separación para marcar precisamente su sentido esencial. Y esto es lo que resulta de casi toda la producción teatral, “pensada” para el escenario típico. El teatro renacentista acercó espectadores —puso espectadores— en el escenario. Pero aquello fue más bien innovación social que urgencia artística. De todos modos, marcaba

⁽⁸⁾ GASTON BATY y RENÉ CHAVANCE, *El arte teatral*, trad. de J. J. Arreola, México, 1952, págs. 253-257

diferencia nítida —a pesar de esos intrusos— entre el actor y la gran mayoría de los espectadores (9).

Vestuario, luces... todo contribuye a la representación. El vestuario ligado íntimamente al decorado; las luces, procurando aprovechar colores, clarooscuro, superficies. De nuevo, aquí, cada obra —y, como mayor razón, aquéllas de asunto histórico o exótico o fantástico— darán posibilidad a algo que se encadena de manera cada vez más visible (pero menos esencialmente) al texto dramático.

De los "ballets" rusos no sólo pasaron al teatro efectos de su decoración. También su ritmo parece haber tentado a directores y actores (sobre todo, a actores que son al mismo tiempo directores) y que procuran así inyectar nueva sangre al teatro. El peligro acecha aquí de manera visible al teatro independiente. Admitido en algún caso especial —es evidente que hay obras concebidas cerca o dentro de ese ritmo—, conviene sin embargo precaverse contra algo que —lo hemos visto— puede desembocar en lo grotesco.

En última instancia, todos estos rasgos no son sino prueba de las ansias expandidoras del teatro. Teatro y pintura, teatro y música, teatro y danza, teatro y cine... (10).

Buscando en un mundo que siente como más propio, el teatro de nuestro tiempo apela a recursos y efectos de la "comedia dell'arte", de los títeres. Como si la apetencia insaciable

(9) Recuerdo también sensatas palabras de LEÓNIDAS BARLETTA, en *La tarasca, Buenos Aires literaria*, de Bs. Aires, 1952, nº 3, pág. 3.

Con respecto a complejos juegos escénicos, oigamos también al dramaturgo. Es un párrafo de Bernard Shaw:

"... mis trucos de escenario, mis suspensos y chillidos y chistes son los que se usaban cuando yo era chico, cuando ya estaba cansado de conocerlos mi abuelo".

(10) El fino crítico francés Benjamín Crémieux escribió en defensa de la expresión literaria:

"Todas las reformas teatrales desde comienzos del siglo XIX han tendido a diluir o a suprimir la "acción", a disminuir o a descuidar la "expresión", y a enriquecer el teatro con empréstitos hechos a otras técnicas que más bien lo han empobrecido y bastardeado". (B. CRÉMIEUX, *Teatro puro*, en *Críticas francesas. Teatro*, Bs. Aires, 1928, pág. 7).

del teatro necesitara volver —para vitalizarse— a estos antepasados o ramificaciones de su cuerpo. Aquí aparece el procedimiento mucho más justificable, puesto que invade regiones ajenas o de peligroso contacto. Aunque también se le puede reprochar que recurra a lo que ha dejado atrás.

En fin, esas ansias se repliegan y se aferran periódicamente a lo que el teatro tiene de propio e intransferible. En eso está su razón de ser, y los teatros independiente deben saber hasta dónde es permitido alejarse, en su entusiasmo arrollador. No hace falta encerrar al teatro con siete llaves. Su carácter no puede ocultar el momento en que la obra nace y se representa (por lo menos, no pueden negarse relaciones). Pero de ahí a desbarrancarse, hay un trecho muy grande.

3. *El actor.*

Los actores de los conjuntos independientes pueden recoger en su prístina pureza aquella “ley” que señalaba Antoine:

“Un ejemplo de elenco teatral —dicen— está representado por la reunión de treinta actores de igual calidad artística, de talento mediano, modestos en sus pretensiones, y siempre listos a obedecer sobre todo y a pesar de todo. Es la ley fundamental del conjunto” (1).

Vale decir, un conjunto que elimina de sí a las personalidades absorbentes, a las cabezas demasiado visibles. No faltará alguno que piense que, en realidad, Antoine —como director— quiere eliminar posibles sombras. Por supuesto, Antoine “habla” como director, y como director tiene en vista, particularmente, la unidad del conjunto. Pero no cabe duda de que ésta es base fundamental sobre la cual debe apoyarse el teatro independiente. Teatro sin nombres llamativos, sin in-

(1) Cit. por M. M. de REBOLLO PAZ, *Los directores escénicos y la moderna concepción teatral*, en *Teatro argentino de arte*, Bs. Aires, s. a., s. p.

mediata búsqueda de la taquilla, sin obras en vista a... , o “escritas especialmente para el actor X”.

La dificultad mayor de los conjuntos independientes está en reunir un grupo parejo de actores (parejos en su bondad, naturalmente) y mantener ese grupo más allá de breves temporadas o representaciones. La gran mayoría de los actores tienen lo que se llama “vocación” para el teatro. Sí, pero si se les preguntara qué entienden por vocación muchos dirán que “les gusta el teatro”. Desgraciadamente, no basta con esto. La escasez (y las incomodidades comunes a estas empresas) hace que se repita con frecuencia en los teatros independientes el perfil o proporción de los conjuntos profesionales: uno o dos actores buenos o aceptables, en medio de un pobre eco que rodea o da pábulo o completa la obra.

Quizás se vea en la hoy abundancia de teatros independientes un estímulo a esta desproporción. Reconocemos que la abundancia conspira y que dispersa en muchos lo que puede lograrse bien en pocos. Con todo, una mayor vida que la común logra casi siempre que el conjunto sea mejor y más parejo. Claro que esto no pretende delimitar ni mucho menos la suma de complejos elementos que inciden en una compañía dramática, profesional o independiente.

¿Cuáles son las verdaderas cualidades del buen actor? Hay ya abundante bibliografía sobre el particular y mi respuesta aspira a ser bien modesta. Naturalmente, y sin ánimo de establecer un código del buen actor, destaco como virtudes valederas las siguientes: físico, voz, estudio y memoria, espíritu de concentración y comunicación. Fuera de discusión y como base insustituible en que se apoyan las anteriores, la vocación y el amor al teatro.

Repetimos en algo —es explicable— aquellas condiciones esenciales de los buenos juglares: “donaire, voz y fiel memo-

ria" (2). La coincidencia no sorprende, puesto que el jugar era realmente un actor comprimido.

Al hablar de las cualidades —y más tratándose de actores incipientes— incluyo, dentro del "amor al teatro", "el espíritu de sacrificio". Quizás esté demás decirlo. Y, sin embargo, más de un buen elemento se ha anulado a poco de comenzar por la falta de esta condición.

Por otra parte, es evidente que entre las citadas hay virtudes esenciales (como el espíritu de compenetración) y virtudes complementarias (como el físico). El equilibrio y juego armónico de todas ellas dará, finalmente, el buen actor.

Un símil que más de una vez se ha tentado puede también servirnos aquí para indicar la relación actor-autor. Se ha comparado al actor con el virtuoso de la música. Los dos —actor y ejecutante— están frente a un texto (literario o musical) y deben poner en movimiento el espíritu que anima a esos textos. Son, realmente, los intermediarios (o particulares "demiurgos") entre el poeta o el músico y el público. Claro que las divergencias surgen al examinar el papel de ese intermediario. Los extremos se marcan aquí entre el intento de ser lo más escrupuloso posible en la fidelidad al autor, y en la desmedida "personalidad" del intérprete, que trata de ser "él", por encima o casi por encima del autor. Hay, naturalmente, vínculos o presencias que no pueden anularse: el texto revive a través de alguien que no es el autor... , pero, aún teniendo en cuenta factores sutilísimos en estas delicadas relaciones y dependencias, el mérito está de parte de aquéllos que levantan su personalidad —y no hay paradoja— acercándose lo más posible al autor.

Creo que puede tentarse otro símil para darnos el verdadero sentido de la labor del intérprete, dentro siempre de la

(2) Ver RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 19.

misma relación actor-autor. Me refiero a la crítica estilística, moderna concepción de la crítica literaria que trata no sólo de captar la realidad creada, sino de subir y sorprender el momento creador del poeta, para abarcar íntegramente la obra de arte (*). El buen actor, consciente o inconsciente está realizando la labor del estilista. No hace falta que escriba estudios: no es esa su misión. Pero su tarea repite, en verdad, la interpretación de la doble vía de la estilística: estudio de la obra en general, estudio de su papel en el total de la obra; goce estético (compenetración, tensión), a la búsqueda del momento creador... Su papel en escena será, así, la versión de su estudio singular.

Todo esto supone ya actores formados. Simplemente, actores. Para alcanzar y mantener este plano, el teatro independiente debe propender a conservar paralelamente su escuela de intérpretes (o taller, o seminario, o como se lo quiera llamar). Particularidad notoria de los teatros independientes: las escuelas abiertas a la vocación y al mejoramiento.

Se dirá aquí que la mejor escuela es la vida, la práctica, etc. Y, la verdad, sin que la escuela de actores suponga borrar razones (cuando ellas existen), su utilidad manifiesta está en canalizar inquietudes, en borrar defectos y en hacer adquirir esa suma de elementos que ayudan a las condiciones naturales del intérprete. Esa escuela debe enseñar también a aplastar minúsculos intereses. Egoísmos y apetitos que en el teatro abundan tanto o más que en otros ámbitos.

La escuela se justifica en relación a los teatros indepen-

(*) Sigo especialmente a Amado Alonso:

[La estilística] "encara el estudio de cada obra, como una creación poética, en sus aspectos esenciales: *cómo está constituida*, formada, hecha, lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y *qué delicia* estética provoca; o, hablando de otro modo: como producto creado y como actividad creadora". (A. ALONSO, *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, en *La Nación*, de Buenos Aires, 9 de febrero de 1941.

dientes porque se vincula a rasgos esenciales de ese teatro. Mucho menos, en relación al teatro profesional.

Del rigor del programa y de la dirección dependen los frutos. Así como es previsible suponer —a pesar de lo que algunos piensen— que el estudio no mata al actor, por lo menos, al verdadero actor.

Un plan —breve en su esquematismo— puede dar la base de esas escuelas de intérpretes. Eso sí, conviene no extremar con frondosidades (esas frondosidades que llevan desde lo necesario y realmente útil —en relación al actor— hasta la erudición impertinente). Copio del *Manifiesto del “Vieux Colombier”*, de Jacques Copeau :

“Desde hace dos meses, la Compañía del Teatro del Vieux Colombier está reunida en su totalidad, y ha comenzado sus trabajos. El primero de julio ha instalado su cuartel de verano en una aldea de Seine-et-Marne, en plena campiña. Allí, diariamente, durante cinco horas, estudia bajo la dirección de su jefe las piezas del repertorio. Además, se consagran dos horas, al aire libre, a lecturas consideradas como ejercicios de capacitación intelectual y de articulación vocal, a explicación de textos (comedias, poemas, fragmentos de prosa clásica) y a ejercicios físicos...” (4).

4. *El público.*

Puede imaginarse un lírico, un ensayista que escriba para sí. Por lo menos, que escriba sin pensar en un imaginario lector. En cambio, no puede pensarse en un autor dramático encerrado en ese fin. En general, toda obra literaria busca una comunicación, y aún aquélla que parece condenada al silencio por determinación del propio autor casi siempre busca una salida en el futuro, algo así como un mensaje que espera transmitirse a la distancia.

(4) JACQUES COPEAU, *Manifiesto del “Vieux Colombier”*, pág. 45.

En fin, lo que no puede negarse es que, si hay un género literario “pensado” en relación a un público, ese no es otro que el dramático.

Representación y público... En rigor, los dos elementos se dan fusionados ante el autor y determinan las convenciones ineludibles de la obra teatral. (Podrá haber más o menos convenciones —y hoy algunos dramaturgos aspiran a destruirlas— pero siempre quedarán resquicios en la esencia de la propia representación). La obra dramática —digámoslo una vez más— es poesía, literatura, pero es también espectáculo. Vale decir, presupone un teatro material, espectadores (1).

A su vez, esta presencia no supone ceñirse a exigencias subalternas. Recordemos los muy conocidos versos de Lope:

...porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (2).

Sin entrar a analizarlos de manera menuda (y, entre otras cosas, habría que aclarar hasta dónde llega la gravedad y dónde comienza la ironía), sin entrar —digo— en tales aclaraciones, es indudable que sus versos colocan al dramaturgo en posición subsidiaria respecto al público (y a un público que —a su vez— aparece en situación poco airosa). Por cierto que ni el buen público exige eso, ni el buen autor debe dárlo. Lo cual no quiere decir que no exista ni tal público ni tal autor: desgraciadamente es ejemplo muy común. Tanto, que da el sello predominante a un gran sector del teatro profesional.

No siempre fue así. La historia del teatro nos muestra que, en sus grandes momentos, (y el de Lope —a pesar de sus palabras— fue uno de ellos) había mayor unidad entre obra y público: era realmente “popular”. Se comprende también que lo hubiera —por ejemplo— en el gran siglo del teatro grie-

(1) Recordemos —como feliz— el título definición de FELIPE SASSONE: *El teatro, espectáculo literario* (Madrid 1930f).

(2) LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, versos 47-48.

go, en el teatro medieval. Se mantuvo esa unidad en el siglo XVII —gran época de España e Inglaterra, gran época de Francia—, pero se debilita después.

“Actualmente —dicen Baty y Chavance— una sala de espectáculos no abriga ya a un público, sino a una multitud de individuos de educación, de sensibilidad y de creencias diferentes, cuyas reacciones operan a veces unas contra otras...” (3).

Podemos corregir también y decir que existe un sentido menos “popular” del teatro. No hay un teatro sino varios, de acuerdos y preferencias. Y, bien sabemos, el que predomina, en el llamado teatro profesional, es de categoría inferior. Basta con observar obras y representaciones; basta con medir insospechados “records” conseguidos con piezas pobrísimas. Por lo menos, eso es lo visible entre nosotros.

El público —¿cuántas veces no se ha repetido lo mismo?— va al teatro a divertirse, “a pasar el rato”. No quiere pensar; bastantes preocupaciones tiene ya con las que la vida le ofrece en su rutina diaria... Contestación simple y desalentadora (4).

(3) G. BATY y R. CHAVANCE, *El arte teatral*, pág. 270.

Sobre la diversidad individual del público de nuestros días, ver también JEAN HYTIER, *Les arts de littérature*, París, 1945, pág. 100.

(4) ROBERTO J. PAYRÓ recuerda que un crítico español —de seudónimo “Floridor”— hacía decir a “un argentino”:

“Pero, criatura, déjense estar de violencias. ¡No somos aquí venido al teatro, ni vos para pasar un mal ratito, después de la comida!” (R. J. PAYRÓ, *Crónicas*, Buenos Aires, 1909, pág. 169).

Payró fustiga la ironía y la lengua (5), pero no deja de reconocer que —aunque en todas partes se cuecen habas— no está muy descaminado el crítico español. Hoy, a casi cincuenta años, el juicio es válido en gran parte.

Y en un breve diálogo, dice un personaje de MARCEL PAGNOL:

“Des gens vont diner, avec leur femme ou leur maîtresse. Et, vers neuf heures du soir, ils se disent: ‘Ah! maintenant qu'on est repu et qu'on a fait les choses sérieuses de la journée, ou allons-nous trouver un spectacle qui ne nous fera pas penser, qui ne nous posera aucun problème et qui nous secouera un peu los boyaux, afin de faciliter la digestion!’” (MARCEL PAGNOL, *Notes sur le rire*, París, 1947, pág. 62).

El teatro debe elevar su puntería y, si no lo tiene, debe crear su público, sobre todo, cuando el público muestra reticencia hacia formas más elevadas. Para conseguir la adhesión entre público y obra (esa "complicidad" de que nos hablaba en una conferencia reciente Henri Gouhier) (5), es menester un horizonte más amplio. No se forma un teatro con una obra ni para una minoría. Como tampoco ese teatro nace por generación espontánea. El esfuerzo debe sobreponerse a la falta de tradición, a la falta de un repertorio homogéneo. Vale decir, pues, que han conspirado para fortalecer un teatro nacional —en el mejor sentido del término— tanto autores como público (particularmente, autores y público).

Resumamos: no hay teatro sin público; pero puede haber —hay— mal teatro con público. Esto es evidente.

En el público teatral —como en la obra dramática en sí— repercuten fenómenos sociales. Excepcionalmente, hemos presenciado hace años —entre 1925 y 1930— intentos de buen teatro sin público. Hace poco —alrededor de 1950— público extraordinario para un teatro menos que mediano (comedias merengues, sainetes burdos y obras sostenidas sólo por el nombre del primer actor). Evidentemente, un público teatral no nace por arte de magia: se fortalece en el buen teatro, dentro de condiciones sociales estables.

Aquí está otra de las grandes misiones del teatro independiente: contribuir de manera decisiva a formar ese público. Así, serán cada día menos esas piezas de circunstancia que nacen todos los años (o, simplemente, resucitan) (6).

Ganar más teatros, representar más obras (y, sobre todo, dar oportunidad al autor argentino), extender por todo el

(5) HENRI GOUHIER, conferencia sobre *El papel del público en el teatro*.

(6) Hay también aquí grados y, por cierto, algunas formas inferiores no desaparecerán nunca. "El melodrama —escribió T. S. Elliot— es perenne, y el ansia por él es perenne y debe ser satisfecha" (ver *Los poetas metafísicos*, II, pág. 536).

país su signo alentador. Esta es —repito— misión fundamental de los teatros independientes. A su influjo surgirá lo que es palpable concreación. Ese público que ya les responde de manera amplísima y que cada día se extiende más. Claro que no es oportuno dormirse sobre los laureles. El triunfo está en no bajar la categoría y reducir el sector del mal teatro a lo que le corresponde. Porque será también ingenuidad luchar con el convencimiento de que el triunfo será amplio. El triunfo —insisto— está en relegar a ese teatro al minúsculo lugar que le corresponde, en quitarle el valor de representativo y en poder ostentar por fin, en su sitio, un buen teatro nacional argentino (argentino como nacionalismo noble, sentido y categoría) dentro de un desarrollo estable, y sostenido por un público que se siente partícipe de ese teatro.

III

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN LA REPUBLICA ARGENTINA

La abundancia de teatros independientes —de buenos teatros independientes— ha dejado de ser en los últimos años promisoría realidad para convertirse en concreta realidad.

El teatro independiente nació con el signo de la inquietud y la renovación. Le faltaba quizás el signo de la vitalidad —de una vitalidad que trascendiera sus propias inquietudes— y a la vista está que ha logrado también un vigor incuestionable. El teatro independiente, con explicables tropiezos y fracasos, ya ha dejado de ser curiosidad o espectáculo de pocos y hasta se ha convertido —como atracción de público— en serio rival del teatro profesional. En esta forma, y la vitalidad no puede atribuirse al azar, ha superado el sino de primitivos conjuntos, de vida breve e irregular.

Otra particularidad digna de remarcarse es el hecho de que Buenos Aires no es sólo, hoy, el centro de estas actividades

artísticas. Buenos Aires, es evidente, mantiene predominio: razón de ser de la ciudad grande y núcleo cultural indiscutible. Pero veo su expansión más llamativa en ciudades del interior, donde la actuación de estos conjuntos no puede ser tan pronunciada como la que se observa en Buenos Aires. Y, sin embargo, muchas ciudades del interior cuentan con teatros independientes de vida y fortaleza perceptibles.

Reconocemos que los concursos oficiales celebrados en los últimos años han contribuído a afirmar el entusiasmo por el arte teatral. Confiamos, al mismo tiempo, en que se suavicen ciertas asperezas y limitaciones (por una parte) y una mal entendida superioridad (por otra) para que esos concursos, en caso de resurgir, sean cabal expresión de la jerarquía alcanzada por el teatro independiente en la República Argentina. Confiamos, por último, en que salga triunfante el arte y no factores ajenos al arte.

En sí —digámoslo una vez más— el teatro independiente estimula la escena por simple acto de presencia (1). Lo que hay que procurar es que cada día sean mejores, sean dignos exponentes —como conjunto, como unidad— del teatro a quien pretenden servir. Con otras palabras: que están más a la altura de las obras que por lo común representan. De lo contrario, el desnivel hace más visible la insuficiencia.

Y así también llegaremos a lo que hemos señalado páginas atrás: al acercamiento de lo que hoy está distanciado, a la proximidad del teatro profesional y del teatro independiente. Vecindad en la calidad. Por cierto que ese buen teatro no eliminará del todo obras como *La virgencita de madera* o *Que no lo sepa Nicola*, o tanta cursilería dramatizada que hoy se da. Pero la expansión del buen teatro relegará a su verdadero lu-

(1) Y su labor no se reduce, por lo común, al teatro. Muchos conjuntos independientes realizan una estimable labor cultural (charlas, conferencias, exposiciones), entre las cuales la representación teatral ocupa —claro está— el sitio culminante.

Quizás por eso, chocha a veces que conjuntos como "Fray Mocho"

gar a tales obras. Serán, sí, obras “populares” en el sentido minúsculo y falso del término, pero no ocuparán salas ni lugares que permitan pensar —con fundamento— que son exponentes auténticos del teatro argentino. Todos los teatros nacionales rinden esos tributos: lo apetecible es que se circunscriban a lo que realmente son.

Repito: salvo ceguera o una mala voluntad manifiesta, hay que reconocer el florecimiento de los teatros independientes en la República Argentina. Solamente una intencionada negación puede olvidar lo que esos conjuntos significan hoy entre nosotros. De acuerdo, en que un teatro no se forma únicamente con la nacionalidad de los autores, sino con obras y con espíritu (sin exagerar demasiado las fronteras en las cosas del espíritu). De acuerdo, en que abunda la improvisación y los pasos en falso. No reconocerlo sería caer en la fosa opuesta a la negación sistemática, pero fosa al fin.

Pensemos, mejor, en aspectos positivos: en la dignidad de muchos conjuntos independientes, de la Capital y del interior del país (2), dignidad que responde a la verdadera razón de ser de estos teatros (3). A su vez, el hecho auspicioso —fundamental, diré— de que el teatro independiente ya ganó grandes batallas. El año 1953 nos muestra el hecho extraordinario de obras que alcanzan las cien representaciones.

¿Y el repertorio? Este es —indudablemente— punto vulnerable. Pero lo es de manera relativa. Cuando hay tanto que hacer y tan poco se recoge atrás, en el país, la impaciencia tiene obligación de ser menos impaciente. El repertorio es casi

incurran en deslices. Recuerdo que “Fray Mocho” presentó *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, como obra de Vega (en versión “muy libre” de Morvan Lebesgue), cuando lo que corresponde —basta con conocer a Lope— es anunciarla como obra de Morvan Lebesgue (inspirada, sí, en partes de la obra de Lope).

(2) Este es otro aspecto singular: la difusión del teatro independiente (y en conjuntos estimables) en el interior. Santiago del Estero, Jujuy, Tucumán, lo prueban en el norte de la República.

A propósito de Tucumán, donde hay tres o cuatro conjuntos —“con espíritu independiente”— de actuación regular, es digna de elogio la constitución de una Federación de Teatros Independientes.

absolutamente extranjero. Verdad. Con todo, las pocas obras de autores argentinos —con espíritu “independiente”— justifican y alientan. Por lo que hasta ahora ha hecho el teatro independiente en la República Argentina, por su siembra de buen teatro (obras clásicas y contemporáneas, obras difíciles o raras) tiene derecho a pedir más tiempo a los impacientes.

Hace más de un siglo, Alberdi consideraba ya que un signo del teatro argentino era la nacionalidad de los intérpretes:

“Una de las condiciones, por otra parte, de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas...” (4).

Sin aceptar del todo sus palabras (incompletas y muy “en romántico”, sobre todo las finales), conviene reparar en la elemental verdad de sus primeras líneas. Ese es, sin duda, punto de arranque valedero, que —por otra parte— el teatro argentino ha recorrido. Pero no alcanza para tocar la meta que corresponde. Un teatro argentino, con autores argentinos y con repertorio ampliamente argentino y universal (que en lo argentino, repito, no será un cerrado envolverse en pequeñeces y regionalismos) sólo será posible cuando se alcance verdadera cohesión y altura entre autores, intérpretes, dirección y público.

EMILIO CARILLA

(3) Un cartel del llamado “Teatro de los Independientes”, de Buenos Aires, decía así:

“Debemos 230.000 pesos; contamos con una sala, una galería de arte y un deseo de superación...”

(4) Artículo titulado *Teatro* (en *La moda*, de Buenos Aires, 25 de noviembre 1837. Ver JUAN BAUTISTA ALBERDI (“Figarillo”), *Artículos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires, 1945, pág. 212).