

UNOS PASOS

POR EL



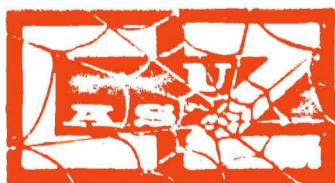
GUILLERMO KORN

CON

TRANSCRIPCIONES Y CITAS

DE

LORENZO BATALLAN, GUILLERMO DIAZ PLAJA, PASCUAL VENEGAS
FILARDO, ALFONSO RUMAZO GONZALEZ, LUIS AZNAR, DAISY
ROSCO, GLORIA STOLK, GEORGINA DE URIARTE,
MARIANO PICON SALAS, E. ANDERSON IMBERT,
ROBERTO F. GIUSTI, E. SANCHEZ REULET,
LEONARDO AZPARREN GIMENEZ, PEDRO
GRASES, NICOLAS CURIEL, JUANA
SUJO, A. DE PAZ Y MATEOS,
EDUARDO FEO CALCAÑO,
SANTIAGO MAGARIÑOS,
RAFAEL PINEDA
Y OTROS



EDICIONES CASUZ/CARACAS - MADRID

Del autor

15 MESES DE TEATRO EN CARACAS

Con fotografías de Miguel Gracia

(Italgráfica, 1972)

15 meses de teatro en Caracas nos parece no sólo de la más viva actualidad sino que se nos presenta valiente, preciso en su tono. Se podrá no estar de acuerdo con todo lo que expresa, con la totalidad de las críticas, a veces verdaderos análisis, que allí hace Guillermo Korn, pero es evidente que esta clase de publicaciones son necesarias. *Pascual Venegas Filardo*. "El Universal".

Criticando al crítico, los comentarios de Korn revelan —cosa extraña en nuestra crítica teatral, sea dicha la verdad— que quien habla sabe de lo que habla, no sólo con sentido erudito (¡hay tantos manuales!) sino teatral. Y también un estilo peculiar, minucioso y sutil, muy hábil para la ironía... *Leonardo Azparren Giménez*. ("Imagen". N° 81).

Rica cultura —cosa que no puede sorprendernos— y con agudo criterio. Felicito al crítico y al excelente fotógrafo. Se trata, ciertamente, de un libro original. *Roberto F. Giusti*.

He pasado gratos momentos con la lectura de tu libro *15 meses de teatro en Caracas*. Es un excelente trabajo. *Pedro Grases*.

UNOS PASOS POR EL TEATRO

Biblioteca "Dr. Francisco Romero Velasco"
N° 304
Incorporada al Sistema Provincial de Bibliotecas
Ley 9.319 Disp. 016/98
Universidad Popular "Alejandro Korn"

UNOS PASOS
POR EL
TEATRO

GUILLERMO KORN

CON

CITAS Y TRANSCRIPCIONES

DE

*LORENZO BATALLAN, GUILLERMO DIAZ PLAJA, PASCUAL VENEGAS
FILARDO, ALFONSO RUMAZO GONZALEZ, LUIS AZNAR, DAISY
ROSCO, GLORIA STOLK, GEORGINA DE URIARTE,
MARIANO PICON SALAS, E. ANDERSON IMBERT,
ROBERTO F. GIUSTI, E. SANCHEZ REULET,
LEONARDO AZPARREN GIMENEZ, PEDRO
GRASES, NICOLAS CURIEL, JUANA
SUJO, A. DE PAZ Y MATEOS,
EDUARDO FEO CALCAÑO,
SANTIAGO MAGARIÑOS,
RAFAEL PINEDA
Y OTROS*



CASUZ EDITORES, S. R. L./CARACAS - MADRID

IMPRESO EN VENEZUELA



ITALGRAFICA, S.R.L. - CARACAS

A

*Beatriz Vilá, Anita Aznar, Mario Botelli,
Rita Mezones
y en ellos a todos los compañeros
del Grupo Renovación, Teatro del Pueblo
y Teatro Universitario de Caracas*

ADVERTENCIA

En este libro se recogen algunos de mis pasos por el teatro en Venezuela y, antes, en la Argentina. Periodista al fin, me resultó más parecido a una revista que a un libro. Aunque su contenido tiende a exponer algunas de mis experiencias personales, no todo está escrito de mi mano ni es un relato actualizado. Preferí dejar los documentos tal como se publicaron en su momento vital. Además confío a la visión de otros buena parte del contenido, valiéndome de la reproducción de críticas, tal como se difundieron a su hora, con motivo de algunas puestas en escena que estuvieron a mi cargo.

Especialmente en lo que atañe a mi paso por el Teatro en Venezuela, casi todo cuanto aparece en ese capítulo, no fue redactado por mí. Lo tomo de escritos y reportajes ajenos. Mis disculpas por la libertad con que dispuse de esos trabajos, integrantes de un voluminoso archivo personal. Agradezco a Daisy Rosco, Alfonso Rumazo González y Gloria Stolk sus notas de prensa que me permiten casi prescindir de mis palabras para apreciar la obra que, con Georgina de Uriarte, cumplimos en 1955-56 en el Teatro Universitario de la U. C. V.

Esta parte del libro tiene una motivación un tanto desconcertante. Fueron muchas las satisfacciones y reconocimientos de nuestro empeño en el Teatro Universitario y mucha la información de la prensa venezolana, tanto como la crítica y favor del público. No obstante en un libro, por otra parte bueno, como *Un enfoque crítico del Teatro Venezolano*, de Rubén Monasterios, al reseñar la trayectoria del teatro en la Universi-

dad Central, se omite el período de mi dirección, en que se presentaron cuarenta espectáculos. Lo atribuyo a falta de conocimiento, inexplicable, porque solamente en *El Nacional* y *El Universal* y otros periódicos, aparecieron más de cien referencias ilustradas.

Esto justifica el capítulo y las fotografías sobre mi paso por el Teatro Universitario.

Incluyo en primer lugar las últimas reseñas críticas que vengo publicando en *Prueba*, periódico de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación (U. C. V.). Además un anticipo de otro libro, en preparación, sobre teatro campesino en Venezuela.

Evoco también un ejemplo perseverante de teatro cumplido en pro y en contra del movimiento de la Reforma Universitaria Argentina de 1918. Digo en pro y en contra porque, como se explica en el capítulo correspondiente, para el Grupo Renovación, la Reforma cedió en su primer impulso creador y expansivo y buena porción de sus militantes debimos prescindir de la fracasada Extensión Universitaria oficial para tratar de cumplirla, en forma independiente, en centros obreros y populares. Es el caso del Grupo Renovación presentado en este libro.

Sobre el Grupo Teatral Renovación advierto que no debe asombrar la muy nutrida cantidad de sus adherentes. En realidad demasiados para una campaña teatral. Consideremos que ese Grupo abarcó una amplia y larga acción social, política, universitaria, editorial y finalmente fundó una universidad popular: U. P. A. K.

Entre sus mentores se señalan maestros como el filósofo Alejandro Korn, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero...

Igualmente advierto sobre la incompleta documentación fotográfica. De puestas en escena y de queridos compañeros del Grupo Renovación, no disponemos en Caracas de originales, que andan dispersos en la Argentina. Así mis compatriotas rioplatenses disculparán la ausencia en el recuerdo gráfico de Felipe Bellini, Aquilino Carabelli, Julio Vilá y otros amigos consecuentes.

Mis lectores venezolanos —el libro se imprime en Caracas— disimularán estas caídas emotivas y acaso, tengo la esperanza, puedan en-

contrar en estas páginas algunas referencias poco conocidas sobre la batalla teatral en Venezuela y el Río de La Plata. Bien entendido que me refiero a la batalla teatral fuera de comercio, encarada por desinteresados militantes, renovadores y revolucionarios del teatro en la entraña del pueblo.

En solapas, vuelta de portadillas y notas, copio desparramadas algunas opiniones breves sobre mi actuación como director de escena o comentarista teatral en mi libro *15 meses de teatro en Caracas*. Esto encubre la aceptación por mi parte, con buen humor, de cierta frustración irónica: me considero director de teatro y vengo a parar en crítico de alguna fortuna. Son cosas del tiempo y de los hombres, de los hombres y su escenario eventual.

G. K.

Caracas, 1977.

UN TEATRO CAMPESINO
EN
VENEZUELA

a

Amabelia Galo

TEXTO DE GUILLERMO KORN

*“¡Aquí está el Grupo Sabaneta! ¡Todos unidos como una cadena!
¡Unidos venceremos!”*

UN TEATRO CAMPESINO EN VENEZUELA

Producto espontáneo de la participación colectiva nació el grupo de teatro del Asentamiento Campesino Sabaneta, en el Estado Aragua de Venezuela. Las obras de su repertorio son *El Viejo*, *Los Campesinos*, *Negro Primero murió otra vez*, *Petróleo*, *Misia Inflación*.

Hace cinco años, un puñado de muchachos campesinos, ninguno mayor de quince años, descubrió que las tradicionales representaciones escolares, no tenían nada que ver con la realidad de sus problemas cotidianos.

Ninguno de ellos había visto representar una obra de teatro; para ser más concretos, ninguno había entrado a un teatro, pero todos estaban conmocionados por un incidente que afectaba a la sencilla comunidad rural. Un viejo campesino, peón de una vecina hacienda de caña, había sido despedido y maltratado, luego de treinta años de servicios.

Lo que oían comentar a sus mayores, lo que decían los familiares afectados, la reacción de los patronos, las propias reflexiones, crearon los incentivos para producir e intentar representar su primera obra: *El Viejo*.

Producto espontáneo de la participación colectiva, tuvo el lenguaje sencillo y directo de la gente del campo venezolano y con ellos y para ellos nació el primer grupo de teatro del Asentamiento Campesino Sabaneta en el Estado Aragua.

Se llamó Grupo Chigüire porque todo campesino sabe que éste es un animal útil y pacífico. . . mientras no se le agreda o atropelle.

Los Chigüires vencieron su timidez y poco a poco comenzaron a intercambiar representaciones con agrupaciones similares o provenientes de barrios marginales de las grandes ciudades, tales como el Grupo Caricua de Caracas, Guarapo de La Guaira, Guaribe del Estado Guárico, Maporal de Miranda, Naguanagua del Estado Carabobo, San José de Caracas, La mesa de Guanipa del Estado Anzoátegui y el Grupo Yagual, que tenía para ellos el enorme prestigio de haber representado a Venezuela en un encuentro de teatro popular efectuado en Bolivia.

El teatro y los títeres de Sabaneta —también hay allí una notable Escuela Cerámica— visitaron en una oportunidad a la Comunidad Indígena de Tascabaña, donde se promovió un grupo teatral que tradujo a su lengua carriña, los libretos.

Los chiquillos de Sabaneta, firmes dentro de su temática, aprendieron de los otros grupos, no sólo una mayor audacia en la actuación frente a públicos heterogéneos. Lograron también la captación del problema de los barrios marginales, que no era otro que el propio problema de los campesinos triturados por la indiferencia de la gran ciudad.

Esto les ayudó a entender la necesidad de aferrarse a su tierra, de estimar su comunidad, de intentar explorar todos los caminos posibles para descubrir posibilidades de crear. Así fue como pusieron también a jugar los títeres y levantaron su escuela de cerámica campesina.

Amabelia Galo nos explicaba que en los primeros años, sociólogos y psicólogos, a quienes se había encomendado observar la marcha del proceso, pudieron comprobar que los niños y adolescentes, actuando dentro de una total libertad de creación y expresión, iban adquiriendo una insospechada aceleración en la madurez de la autocrítica como actores y en la forma de encarar los planteamientos como autores.

De aislados y tímidos niños y adolescentes campesinos, pasaron a ser, pese a conservar la pureza de sus costumbres, críticos agudos y alertas de un mundo que estaba más allá de las cercas de los sembradíos.

El grupo, al crecer, necesitó bifurcarse y dar oportunidad para que los mayores crearan su propio frente. El nuevo grupo tuvo un nombre sig-

nificativo. Se llamó ¿Por qué?, e insufló nueva fuerza a la obra *El Viejo*, ampliando los parlamentos y haciendo la actuación más dramática.

En diciembre de 1973, Sabaneta fue sede de un encuentro de teatro popular al que asistieron nueve grupos de varios centros del país.

En 1975, Chigüires y ¿Por qué? se fusionaron para formar el actual Grupo Sabaneta con el que tienen un promedio de cuatro representaciones quincenales en sindicatos obreros, asentamientos campesinos y asociaciones culturales del interior.

Las dos últimas obras presentadas por el grupo son *Primero los Campesinos* y *Petróleo*. Preparan *Misia Inflación*.

Preliminar

ESCENA: El traspatio de la casa de Alfredo Almeida en el asentamiento campesino. Rueda de bancos y sillas. Limoneros. Sombra grata. Muchachos y muchachas. Se brinda guarapita helada.

ALMEIDA: (Inspirador) ¡Bueno Profesor, aquí tiene a los integrantes del Grupo Teatral Sabaneta, Cheo uno de ellos, pinta, escribe y toca música de cuatro, escribe la letra de sus canciones...

G. K.: Tengo ya una información preliminar sobre ustedes. Este conocimiento se lo debo a Amabelia Galo que me reveló el Teatro Campesino y me trajo a Sabaneta. Una primera nota, muy general, que se publicó en "Prueba" despertó mucho interés. En la Universidad Central de Venezuela quieren saber más de ustedes. Para eso he venido... ¿Podrían eventualmente hacer una representación en la Escuela de Comunicación Social? Creo que al Profesor Alvarez le gustaría la idea...

ALMEIDA: ¡Claro que sí! Si nos dan un medio para trasladarnos.

G. K.: (a Cheo). Me gustaría saber si ustedes buscan con inquietud nuevas posibilidades para su Grupo. Por ejemplo en escenografía sintética, ya que tú eres pintor además de actor en teatralidad...

ALMEIDA: Este Grupo no necesita recursos teatrales. Este Grupo representa la vida misma. *El Viejo* es un sucedido real. Ocurrió aquí en esa

hacienda de propiedad de un caimán que linda con el asentamiento. Un regador con treinta años de servicio, ya viejo, lo despidieron con 800 bolívares por toda compensación. ¡Treinta años, 800 bolívares! El hecho causó indignación. Los muchachos improvisaron *El Viejo* y muestran las cosas tal como sucedieron, nada más.

G. K.: Pero el caso, como sucedió, duró treinta años y el tiempo y el espacio teatral que lo relata es mucho más breve. De treinta años se va a treinta minutos en la escena. Esa trasposición es arte teatral y por lo tanto requiere manejar elementos teatrales.

ALMEIDA: Eso está bien. Pero nuestro público es diferente a los otros públicos del teatro. No advierte que lo que se le presenta es una síntesis en el tiempo y el espacio, vive la sugestión del momento teatral como un hecho real y la mayoría toma parte hasta el punto de increpar a los malvados y alentar a los buenos. Improvisamos el tiempo de las escenas. Cuando notamos que el público no entiende, insistimos, aclaramos, prolongando la escena; cuando la reacción de los espectadores, sus gritos, sus exclamaciones, muestran que ya se hizo cargo, que ya entendió, acortamos y a otra escena. Improvisamos, Profesor, con el público.

G. K.: Bien. Admito que esa forma de hacer teatro, bien viviente por cierto, no requiere más recursos que la voz y el movimiento de los actores. Pero voz y movimiento serán menos o más eficaces según sea el poder de la expresión de esas voces, de esos movimientos, de la gestualidad de manos, caras. . . ¿Qué te parece Cheo, tú que actúas en el Grupo?

CHEO: (actor). En eso de la expresión estamos algo flojos. (Después del diálogo sigue un rato de música y canciones).

El Viejo

Va llegando público. Gente del asentamiento y las poblaciones vecinas. Campesinos, obreros de la zona industrial que rodea y ahoga a Sabaneta. Algún maestro. Alguna maestra. Un antropólogo de la Universidad Central que hace observaciones de campo en Sabaneta. Los que fuimos des-

de Caracas. Se colman todos los asientos: bancos, sillas. Se anuncia que se va a representar *El Viejo*. Los actores ocupan sus puestos. El Coro cubre la escalera. (Ver esquemas dibujados). Ya es de noche. Dos focos eléctricos situados a la derecha, en el muro de la casa, iluminan lateralmente la escena.

CORO: ¡Aquí está el Grupo Sabaneta! ¡Todos unidos como una cadena!
¡Unidos venceremos!

PRIMERA ESCENA: El Viejo, sentado, conversa con la Hija. Todo encarece. La vida es cada vez más difícil.

SEGUNDA ESCENA: Entra el Compadre después de llamar a la puerta de la casa (ver esquema). Encuentra muy crecida a la ahijada. El Compadre emigró hace tiempo. Ahora está en Charallave, tiene buena casa, con huerta y gallinas. Se asombra al saber que el Viejo sigue sirviendo con ese Patrón explotador y desalmado. El Viejo se muestra resignado y hasta agradecido al Patrón. Después de tantos años es un amigo. El Compadre se despide prometiendo que vendrá a buscar al Viejo y la Hija para llevarlos con él. (Un muchacho viene a llamar al Viejo de parte del Patrón. El Viejo va).

TERCERA ESCENA: (En torno a la mesa. Ver esquema). El Patrón explica al Viejo en tono de amigo que los tiempos son difíciles. Hay poca producción en la Hacienda. Se casa la hija y tiene que pagarle el viaje de bodas a Disney-World. El hijo le reclama un carro caro. Tiene que despedir al Viejo. Saca cuentas. Le entrega por treinta años ochocientos bolívares. El Viejo siempre humilde, amistoso, da todo por bueno. Firma un documento. Se despide y vuelve a su casa. (Ver esquema).

CUARTA ESCENA: Llega el Hijo por el mismo recorrido que el Compadre. Viene con dos Amigos. Estos quieren apoderarse jovialmente del dinero. Cuando el Viejo explica que lo han despedido y esa suma es la indemnización, el Hijo y los Amigos se indignan. Lo incitan a reclamar. No quiere. Entonces va el Hijo a exigirle justicia al Patrón.

QUINTA ESCENA: El Hijo increpa al Patrón. Este no cede. Alega su amistad con el Viejo y hace valer que éste de buen grado firmó el des-

pido y la conformidad con la indemnización. El Hijo le arroja el dinero a la cara. El Patrón retrocede con miedo. El Hijo vuelve a la casa. El Patrón llama al Capataz y ordena le den una golpiza al Hijo.

SEXTA ESCENA: El Hijo en el camino de vuelta a la casa es brutalmente aporreado por un grupo de serviles del Patrón. Queda tendido en tierra. Unos muchachos espían la golpiza. Avisan al Viejo y a la Hija. Corren todos a asistir al Hijo. Lo traen cargado, inerte, a la casa.

SÉPTIMA ESCENA: Ante el Hijo apaleado ¿muerto?, el Viejo en conmovida transición de gran fuerza dramática, experimenta una súbita transformación. Primero se abate. Después comprende. Y finalmente afirma la idea de la reivindicación.

CORO: ¡Aquí está el Grupo Sabaneta! ¡Todos unidos como una cadena!
¡Unidos venceremos!

Final

Aplausos cerrados. Los actores salen de escena y alternan con el público. Rodean al Profesor y preguntan ansiosos.

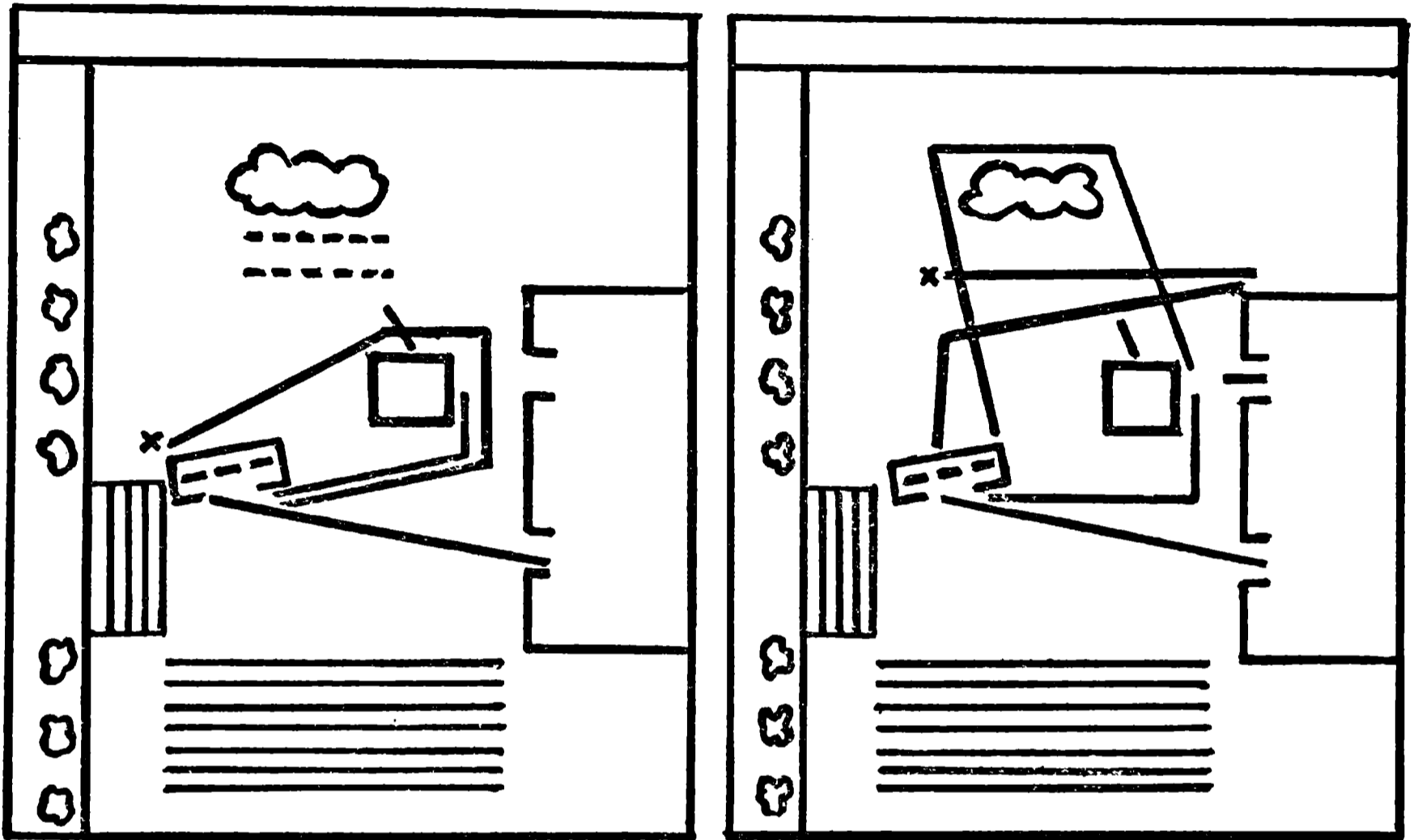
G. K.: Los felicito. Anoté observaciones. Escribiré en *Prueba* y les enviaré ejemplares. ¡Adiós!

AMABELIA GALO: ¿Y?...

G. K.: El libreto es tan bueno como un entremés de Lope de Rueda.

Movimiento escénico

ESQUEMA DE LA IZQUIERDA: reproduce la planta del ámbito al aire libre donde hemos visto actuar al Grupo Teatral del Asentamiento Campesino Sabaneta en el Estado Aragua. Tomamos como referencia la izquierda y la derecha del público que se sienta en el lugar indicado por un rayado paralelo de siete líneas situado en la parte inferior del plano. A la izquierda del público hay un terraplén con árboles de mango que comunica por una escalera con el nivel único de la escena y del público.



A la derecha: una casa con una puerta y una ventana sobre el patio que sirve de escenario. Al fondo unas grandes matas de cayena proporcionan una excelente pantalla que remata el escenario. Más atrás una cerca y una plantación de caña señalan el último término de la escena. Próximas a la escalera tres sillas en línea sesgada. Más atrás una mesa con dos sillas. En la escalera se sitúa el Coro. Junto a la fila de sillas y en torno a la mesa se desarrolla toda la acción y las escenas más intensas: en la casa del Viejo (sillas y puerta de la casa existente), Administración de la Hacienda (mesa), golpiza (X) y final. El movimiento se concentra en recorridos basados en la menor distancia, según se aprecia en el esquema de movimientos superpuestos a la escena. Las dobles líneas de rayas fragmentadas que se ve delante de las matas de cayena, indican un automóvil que uno del público estacionó allí destruyendo el fondo adecuado de la escena. Es evidente la carencia de habilidad para

utilizar la escena con mejores posibilidades teatrales tanto en el movimiento de los personajes como en el efecto propiamente escenográfico que ofrece naturalmente el ámbito de la acción. **ESQUEMA DE LA DERECHA:** Proponemos cambios en el movimiento que, según nuestro modo de ver (desde el punto de vista del público), mejora la teatralidad y por lo tanto el poder de sugestión de la obra. Uno de los momentos intensos de la acción (la golpiza) se sitúa en un lugar más adecuado del escenario, sacándola del rincón entre las sillas y la escalera que la priva de despliegue y espectacularidad. Con este cambio se favorece la actuación de los que avisan del hecho y de los que van a buscar al apaleado. Se valora la función de la ventana (Capataz que recibe la orden del Patrón para la golpiza) y se valora también el espléndido fondo del escenario haciendo el trayecto del Hijo, a la vuelta de la oficina del Patrón, más expectante, posibilitando una mejor ubicación de la escena de la golpiza. Igualmente se valora como acceso al escenario, la parte detrás de la casa, de donde proponemos que salgan los secuaces que cumplen el atentado y los que van a avisar a la casa del Viejo.

NOTAS SOBRE TEATRO
EN
CARACAS

a

Federico y Olga Alvarez

TEXTO DE GUILLERMO KORN

Uno de los principales factores del arte dramático es que una pieza no se escribe primeramente para la lectura, sino para la interpretación histriónica ante un cuerpo de espectadores. Alardice Nicoll.

EL TEATRO EN EL LIBRO Y EN LA INTERPRETACION

Elena Sassone razona en torno a un intento de estudio sistemático del teatro venezolano —o del teatro en Venezuela— en un interesante y sugestivo artículo aparecido en *El Universal* del 31 de agosto.

El replanteo del tema es oportuno. Es éste un momento de intensa actividad de nuestros grupos escénicos. Pero no son las proyecciones del teatro en escena lo que mejor atrae a la escritora en el citado artículo, sino un método de estudio del teatro adecuado a un determinado ámbito nacional. En este caso el medio venezolano, en el que se señala la carencia de elementos consistentes en el pasado.

Determina con precisión la inteligente escritora, que la obra teatral apreciable en todos sus valores se radica en el libro escrito, vale decir en cuanto el teatro es literatura: logro creativo del autor en la forma que le es fiel y perdurable.

La puesta en escena —afirma Elena Sassone— es dudosa. La técnica del teatro en acción es un medio, a veces deformante, cambiante o huidizo, que actúa como intérprete convencional entre el autor y el público. El más auténtico gustador del teatro, el más sagaz captador del mensaje del escritor, sería entonces el lector de teatro escrito que, en definitiva es el teatro esencial, el “buchdrama” según los alemanes.

El esquema de un posible estudio sobre el teatro que nos presenta Elena Sassone, replantea la vieja disputa acerca del límite entre la letra del autor y el vago y ancho derecho que se abroga el director del montaje escénico. El es el que impone el ritmo y la gestualidad al conjunto y a la

interpretación individual de los actores, tal como lo hicieron Gordon Craig y Max Reinhart.

Un estudio rescatable —afirma— sólo es válido sobre el texto “constante portador del mensaje” y agrega: “los montajes y todo lo que pueda ser obra del director constituyen variantes o formas de la expresión teatral relacionados con la técnica del teatro, tan susceptible de cambio. . .” Recordemos que el genial Meyerhold acometió, entre los primeros, contra la prepotencia del director de escena ¡siendo él mismo uno de los más ilustres!

“Con telas y pedazos de madera —se pregunta indignado Meyerhold— ¿se puede agregar algo al pensamiento de un autor que tiene una lengua admirable para expresarse?” Era el momento en que la puesta en escena se consideraba —como a veces ocurre ahora— un fin en sí misma y la letra de la obra apenas como un guión ambiguo.

La verdad reside en el punto en que autor y director se respetan honradamente. Así lo hizo Meyerhold pero con la misma inteligencia y solidaridad humana actuaron Stanilavski, Coppeau, Jouvet, Vilar, Barrault y tantos de igual significación. Y sus versiones de las mismas obras difieren en todos los casos.

¿No acontece lo mismo con las más notables partituras de la historia de la música? ¿Acaso el teatro para serlo en plenitud —como espectáculo vivo— no requiere del aparataje escénico y, en tanto no pase por la “interpretación”, no alcanza sus valores plenos: se adormece en el libro aguardando la resurrección del *acto* escénico?

En cuanto a los textos de nuestro teatro del pasado no los considera Elena Sassone representativos de un teatro nacional, *con prototipos*. Lo ve influido por el teatro foráneo, probablemente el español en primer lugar. No implica este juicio nada peyorativo, anotamos, sino una situación similar a la del teatro norteamericano. No halló su expresión dentro de la herencia inglesa sino, mucho más adelante, cuando despierta, con la generación de O'Neill, se fija en una índole vernácula y se proyecta en resonancia universal. Va implícita en esta comparación una promesa muy alentadora para nuestro teatro futuro. Pero, objetamos,

en rigor el renacimiento teatral norteamericano proviene de una influencia europea: Ibsen, Strinberg, el expresionismo, nutrieron a la pléyade de la que O'Neill fue la personalidad más representativa.

El empeño, como propósito y esquema indicativo para un teatro nacional es, a nuestro juicio, recortar la cultura y regatear su vigencia universal. El acento, el perfil nacional, los prototipos aparecen sin buscarlos: todo teatro los encuentra en la presencia ineludible de la índole de las provincias culturales, del acento local.

En un sentido militante del teatro, superior a las normas críticas —si es que aún puede haberlas— o al método historicista, quien está dentro de la *batalla teatral* venezolana, de la formación del público y la suscitación creativa, María Teresa Otero Silva, la presidente del Ateneo, acaba de expresar un estado de ánimo que tenemos por más eficiente y oportuno: “El teatro no tiene fronteras... nos enriquecemos tanto con lo nuestro como con lo que viene de afuera”.

Tratar de fijar la esencia del teatro —a los fines de su conocimiento histórico— en el libro y congelarlo allí como una forma literaria acabada, equivaldría a fijar la partitura musical sin la revivencia inagotable de la interpretación creadora. Tanto como en el teatro, la finalidad comunicativa de la obra maestra despierta y vive en la interpretación.

Una evocación idealmente contemporánea, en un estudio histórico del teatro, hay que aceptar que es imposible en su plenitud si no se dispone de medios técnicos nuevos para ver, no sólo el pensamiento del autor, sino las diversas interpretaciones de la puesta en escena. Elena Sassone nos muestra así una deficiencia evidente de nuestros medios instrumentales de investigación. Solamente con la electrónica aplicada al registro de las interpretaciones, en toda su amplitud y variación, podremos disponer, además del libro básico del autor teatral, de los libretos, filmes y toda suerte de recursos aplicados a las versiones interpretativas de los directores de escena.

Al plantear el problema, Elena Sassone deja el tema abierto y nos proporciona la oportunidad de reafirmar el criterio según el cual el teatro, en cuanto viviente y popular, no es literatura escrita sino fuente

de una creación más alta y penetrante que solamente se da en el ámbito movido de lo escénico.

En tanto no se toque de impureza y contingencia no es teatro en la suprema dimensión que le es propia.

VERSION LIBRE DE ROMEO Y JULIETA

Por ausencia del país no pude enterarme de las primeras impresiones que provocó en el público y en la crítica, el estreno de la versión libre de *Romeo y Julieta* presentada por Miguel Otero Silva. La Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal y Fundateatro patrocinan esta notable producción del Ateneo de Caracas, propulsor del teatro entre nosotros. Así alcancé a ver la obra, avanzada la temporada que cumple con excelente acogimiento del público en el Teatro Nacional.

Considero que llegó el momento, con esta versión de *Romeo y Julieta*, de señalar sin regateos la plenitud teatral de un autor consagrado como novelista, poeta y humorista. Desde ahora su presencia está en el nuevo teatro venezolano. Y es en el teatro donde viene a mostrarse como una síntesis que, de ahora en adelante, habrá que tener en cuenta al apreciar la totalidad de su obra.

Otero Silva fue un perseverante animador del teatro en las páginas de *El Nacional* y su influencia se hizo sentir en la sostenida y estimulante acción del Ateneo de Caracas. En esta institución, su *Don Mendo 71* fue una de las más carteleras presentaciones. En *Fiebre*, la novela documental de la generación que padeció la tiranía, e hizo punta en la liberación, se apreciaron apenas los valores teatrales implícitos en la narrativa de aquellas jornadas, ya históricas, en las que el autor fue señalado protagonista.

Alguna vez anoté que el teatro de Otero Silva enraizaba en la famosa revista *El Morrocoy Azul*. No creo que fuera descaminada la refe-

rencia. Un afán de crítica acerba a las injusticias que perduraban en la incipiencia de nuestra democracia se percibía en el humorismo y la sátira de aquella publicación que, en su momento, concitó excelentes escritores militantes, caricaturistas certeros y conquistó al público más vivaz. La parodia de clásicos de la literatura universal tanto como de creadores vernáculos, fue uno de los recursos más logrados y de seguro impacto popular. Puede decirse que desde Caperucita Roja hasta Don Andrés Bello asomaron en las irreverentes parodias del *Morrocoy Azul*.

Supongo que muchos tienen a la parodia por un recurso fácil. Y se equivocan. Sin duda que hay parodias que resultan como trasponer una noble partitura en una pianola. Pero la auténtica parodia es una identificación y una revivencia —una recreación o versión libre— y la alcanzada en el caso de *Romeo y Julieta* lo es en plenitud: con el humanismo y los tópicos de mala intención geniales que el maestro isabelino mechaba sagazmente en su poesía dramática. No es poca la envidia necesaria para esta simbiosis. Otero Silva mueve su versión con sentido contemporáneo tal, diríamos, como Picasso recreó a su modo las Meninas velazqueñas: con amor e ironía.

La versión libre de *Romeo y Julieta* que nos muestra Otero Silva interesa teatralmente, aunque no se comparta su tesis alusiva al presente venezolano. Las traspuestas rivalidades de Montescos y Capuletos se muestran con amargo pesimismo, más que por los nobles conductores de las facciones, en sus torres y salones, despiertas brutalmente en las calles y mercados por fanatismo y agresividad populacheros: rencor, violencia y hasta vidas tronchadas.

La anécdota que provoca la repentina e irreprimible revelación y rebeldía en el apasionado Romeo puede, en un momento, carecer de alusión concreta: es un episodio propio de la buena condición humana.

La esencia teatral de la obra como tal, trasciende la circunstancia y la vuelve perdurable. En este sentido la versión libre que vemos en el Teatro Nacional puede considerarse por su puro valor escénico. La franciscana comprensión de los seres y las cosas de Fray Lorenzo, opera el milagro de la resurrección de Julieta y afirma la redención de la ju-

ventud, liberada al fin de las pasiones ciegas que en el transcurso de las escenas parecen irredimibles. Ciertamente el final es una apoteosis de fe, una exaltación de la pureza del alma venezolana preservada intacta en la quiebra de un estado social.

Reiteremos que la temporalidad de esta pieza puede olvidarse por superación, como las alusiones políticas implícitas en las obras de Shakespeare que, en rigor, fue un crítico demoledor de las intrigas cortesanas de su tiempo. Quedará, eso sí, el teatro puro y descarnado, ejemplar. Una obra que jalona un antes y un después en el teatro venezolano. En esta empresa corresponde exaltar la labor del Ateneo y su gente, perseverante en la creación y en la acción.

Alvaro de Rossón, el Director de *Romeo y Julieta*, y sus colaboradores, merecen un señalamiento especial. No solamente por su inteligente labor, sino por el espíritu de grupo y el fervor comunicado al numeroso conjunto que cubre el reparto y actúa en las labores accesorias indispensables al ajuste total. Los movimientos, agrupamientos y dispersiones de masas, tanto en los momentos festivos como violentos, resultan conseguidos, plenos de color, vivacidad y ágil entrenamiento. Los efectos musicales, ya suaves, ya rípidos, perfeccionan el ajustado espectáculo audiovisual revelador de una sobria maestría.

Merece especial mención la escenografía de Asdrubal Menéndez. Bien aprovechada las texturas y los colores naturales de la madera, conforman un ambiente elemental adecuado. Merecerían un despliegue en escenario de mayores proporciones. Favorecida por la ausencia de telón de boca, la arquitectura escenográfica, aparentemente estable, sorprende en sucesivos apagones con la magia de sus inesperadas transformaciones. Los elementos se cambian ágilmente en salones, criptas, alcobas, santuarios y balcones, que asombran a los espectadores y encuadran justamente la secuencia cinética de las escenas.

En suma, un momento inicial, un paso más adelante en la fecunda cruzada teatral del Ateneo y un perfil más en la creación literaria y crítica de Miguel Otero Silva.

EL ESCANDALO DE ELECTRA

Con motivo de los justos homenajes cumplidos en Caracas en memoria del maestro Benito Pérez Galdós, las referencias se han reducido a los *Episodios Nacionales* y a sus novelas que son motivo de una necesaria revaloración en el mundo de habla castellana. Se olvidó en nuestro medio teatral que su evocación literaria dio veinticinco obras escénicas, que son bien ponderables entre sus treinticuatro novelas y los ochenta volúmenes que integran sus obras completas.

Dentro del realismo literario su obra teatral de mayor repercusión es *Electra*. En un ámbito menos universal pero igualmente apasionado, provocó un escándalo similar al de *Casa de Muñecas* de Ibsen por su inspiración en pro de los derechos de la mujer. Como Nora, la famosa figura de Ibsen, la *Electra* de Pérez Galdós, sometida a los prejuicios de ese tiempo —1901—, se ve forzada a consagrarse a la vida religiosa. Finalmente se afirma su personalidad auténtica redimida por el amor de un científico, expresión del pensamiento libre. *Electra* en una versión renovadora de algunos de nuestros buenos directores de escena, aún podría ser una pieza atractiva y polémica de teatro popular.

LA CARPA

Lo más atractivo y tentador para el comentario teatral, en este momento, es el anuncio hecho por el Ateneo de la compra en la Argentina de una carpa adecuada para representaciones teatrales itinerantes en los barrios suburbanos de Caracas y en ciudades y pueblos del interior.

La elección de la Argentina para adquirir el promisor aparejo no es, sin duda, fortuita. Cabe recordar que el teatro rioplatense se inició en la Carpa circense de la familia —mejor sería decir el clan— de los Podestá,

con la teatralización del "Juan Moreyra" de Gutiérrez, y de allí cobró expansión y vigor el teatro nacional iniciado con Obligado y Payró.

La situación del teatro en Venezuela es diferente. Al aparecer en nuestro medio escénico la Carpa que anuncia el Ateneo, contamos con un teatro consolidado, si bien con empeño heroico de grupos y entidades sociales y privadas. Con todo, la aparición de la Carpa plantea problemas y acusa divergencias que conviene prever, analizar y resolver desde ahora.

Nuestras salas teatrales han conformado un público fiel, entendiendo por público un núcleo de cierto nivel cultural que se interesa no solamente por el teatro en sí, como diversión o emoción, sino que cala en sus problemas técnicos y emite juicios estimativos sobre interpretación, dirección y demás aspectos escénicos. Inclusive puede hablarse ya, en Caracas al menos con sus siete salas activas, no sólo de un público, sino de públicos, que acuden con preferencia a juzgar la labor de determinados grupos de su preferencia.

La Carpa, al menos en los inicios de su presentación, no se encarará con un público, sino con un pueblo que actualmente —hay que reconocerlo— no frecuenta, por falta de hábito y por limitación económica, los teatros existentes cuyo costoso sostenimiento obliga a mantener precios de cierto nivel en las entradas.

Esta innegable distinción entre público y pueblo se planteará a la iniciativa de la Carpa en varios niveles. En primer lugar nos preguntamos si el repertorio apto para los públicos de los abnegados conjuntos que, en general, operan con un teatro de nivel intelectual y a veces hasta de tendencia, resultará trasladable al barrio popular tomado, como conjunto social, por problemas tan urgentes como descuidados de orden urbanístico. Es prudente empezar a concebir un teatro adecuado no al público, sino al pueblo.

En otro nivel, el económico que siempre ahoga al teatro, la Carpa determinará nuevos gastos de traslado y montaje. ¿No deberán ser gratuitas las funciones de la Carpa hasta que logre de un pueblo formar un público?

El flamante CONAC debe encarar, entre sus primeras acciones, la cooperación y sostenimiento de esta Carpa, feliz y oportuna iniciativa del Ateneo.

EL CASO DE “VIVIR COMO CERDOS”

Con leal actitud solidaria hacia buenos amigos, el Ateneo acogió en su teatro al Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas que nos presentó una nueva experiencia de Horacio Peterson: *Vivir como cerdos*. Duró pocos días en cartel.

Después de cuatro años tentando un teatro de tipo empresarial en Chacaíto, el veterano director de puestas en escena conflictivas y memorables —buena parte en el mismo Ateneo— declaró: “fracasé rotundamente”. Y, sin desaliento, explayó un nuevo plan de teatro de arte ambicioso.

Este plan despertó interés por su original y difícil alcance. Con Ana Julia Rojas se propuso plantear desde ahora la problemática venezolana, alcanzar la expresión de una forma de hablar vernácula que no se estructuró todavía en el teatro. Tal pedagogía escénica debe ser juvenil por naturaleza: incursionar, denunciar, buscar los contenidos y no las formas, según palabras de su iniciador declaradas a *El Nacional*.

Hace años —justamente cuando Horacio Peterson se disponía a montar su centésima obra— escribí que cuanto hiciera o dijera este director de escena podía ser discutible pero nunca indiferente. En el ámbito creativo del Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas, expresó Peterson, se necesitarán unas diez obras sucesivas para alcanzar los objetivos propuestos. La primera, *Vivir como cerdos*, tendría características prospectivas: una adaptación al medio caraqueño de la farsa inglesa, del mismo título, de John Arden. Es conocido su argumento: el trasplante y el dra-

ma consiguiente de una familia marginada a una vivienda colectiva funcional, dentro de un plan del estado.

Teresa Alvarenga —mi inteligente ex-alumna de la Escuela de Periodismo de la U. C. V.— despertó la gran expectativa en torno al estreno inminente de *Vivir como cerdos*, en una sagaz entrevista a Peterson.

La primera presentación del Laboratorio Teatral recibió por anticipado la consagración aprobatoria del Conac, que le otorgó su patrocinio.

Luego vino la asombrosa decepción. La coincidencia condenatoria de la crítica. Unos más, otros menos —Ras, Moreno, Antillano, Páez.— Dijo Vidal Rojas: “conjunto endeble deslabazado”. Antillano señala “expresiones burdas del escepticismo y empastelamiento del autor y director”.

Teresa Alvarenga, en su citada entrevista, tuvo un momento premonitorio de lo que luego aconteció con la crítica. Cuando Peterson afirma que el drama de la familia trasplantada del rancho al apartamento, termina de una manera inevitable en la destrucción, ella dice que no captó en el ensayo esa visión trágica. Al contrario, afirma, “yo me reí con todo”.

El caso de *Vivir como cerdos* obliga a quien esto escribe a hacer el recuento resumido para explicar porqué, como comentarista teatral, no emite su propio juicio sobre la obra y su puesta en escena. Éticamente no lo puedo hacer. Yo que afirmé que nada que provenga de Peterson, atañadero a nuestro teatro, puede ser indiferente, en este caso solamente puedo consignar una actitud, no válida como crítica, necesariamente confesable: no pude resistir toda la obra. Al promediar las escenas me levanté y salí. Lamento esta reacción, pero fue incontenible. •

Ana Julia Rojas y Horacio Peterson, por muchos méritos anteriores, merecen respeto. Se proponen construir una sala propia. Es un empeño plausible. Esperamos nuevas y más felices presentaciones del Laboratorio Teatral.

LA PINTA

Una modalidad nueva surge en nuestro ambiente escénico sostenido por los grupos libres que, con inusitado entusiasmo y a costa de duro sacrificio, han formado un público positivamente interesado y fiel en las salas de teatros independientes. Esta propicia situación tienta a sectores profesionales, actuantes en la televisión, a formar conjuntos de carácter empresarial y aspiración a la permanencia. En general se trata de figuras conocidas que se iniciaron en el teatro, siempre añorantes del tablado. Y vuelven a repetir, en varios tonos, la apertura del Crispín de "los Intereses creados": "He aquí el tinglado de la antigua farsa".

Esta vez, en trance de productor, director y primera actriz, con Lilliana Durán, María Luisa Lamata y José Jordá, quienes, al frente de un equipo bien parejo, han fundado la compañía *Tercera Llamada*, título que invoca los tradicionales golpes que preceden a la apertura del telón y principio del espectáculo en el tablado tradicional. En buena hora: el teatro independiente y el teatro empresarial, cada uno en su ámbito, contribuyen a formar público que, al fin, acaba por aficionarse, agudizar su interés y nutrir tanto a una como a otra forma del teatro en el ámbito de una gran ciudad. En tal sentido, dada la calidad de los artistas constituidos en la compañía *Tercera Llamada*, y la importante promoción de prensa que precedió a su presentación inicial en Maracaibo y, ahora, en el Teatro París de Caracas, se aguardó, al menos entre los más cultos amigos del teatro, una obra inicial de más categoría que *La Pinta de la Niña* de Pedro Mario Herrero. Pero es preciso reconocer que la condición de un público medio, más propicio a lo jocundo superficial que al encuentro de emociones o cavilaciones profundas, es lo que se propone conquistar *Tercera Llamada*. A la farsa escogida puede augurársele buena suerte.

Situada en una casa parroquial típica italiana, la pieza, especialmente en su primera parte, plantea una situación, humorística y macabra a un tiempo, que obliga a una secuela de transiciones difíciles tanto en

la sucesión de cuadros como en los actores. Mediante la utilización ágil de recursos de opinión, amoríos, anormalidades anímicas, buen sentido y disparates adecuados al género farsaico, se configura una intriga que amarra al público. Finalmente, en una segunda parte menos acertada por lo reiterativa, el caso angustiante y cómico se resuelve mediante una resurrección cataléptica del supuesto cadáver oculto, que es la clave de la comedia.

En resumen: decorado apropiado, actuación pareja de los actores que tienen a su cargo papeles de neta y diferenciada conducta psicológica: todos los interpretan con habilidad veterana. Merecen que se los consigne: María Luisa Lamata como madre descarada de un sacerdote, Julio Alcazar como un cura de recursos dialécticos inagotables y poco escrupulosos, Humberto Buonocore: un acomodaticio jefe de carabineros; Gloria Montes: la muchacha tan llorosa como acometida de furores eróticos; Manuel Montesinos, el carabinero cataléptico y enamorado; Humberto Morao en el papel de un alcalde propicio a las transacciones ilegales. Y don José Jordá, director de la compañía, que crea un obispo senil inigualable.

Juicio final: propósito, nivel y actuación logrados para un público burgués digestivo. Liliana puede darnos más: la recordamos como la fina actriz de *Hotel Plaza*. La próxima vez escogerá mejor: tiene elenco que puede responderle bien en el género farsaico o en la comedia convencional de calidad más depurada.

TEATRO CHICANO

La colectividad llamada chicana está formada por una minoría que cada vez adquiere mayor vigencia en Estados Unidos: se trata de los peones mexicanos contratados, especialmente para tareas de recolección de cosechas, en Texas y California. Es un problema social conocido.

Pero poco se sabe del importante movimiento teatral chicano que en junio de este año realizó un festival en San Antonio, Texas. En reciente polémica se definió al teatro chicano como “mezcla de Cantinflas con Brecht” y no con intención despectiva porque se agregó: “realista, ágil, funcional, bilingüe, que proyecta la situación del chicano con humor y agilidad”.

Según un informe de Susana Castillo, la polémica más apasionada sobre el teatro chicano se cumple con motivo de la tendencia religiosa y mística adoptada por el grupo más antiguo denominado Teatro Campesino, que fundó y conduce Luis Valdez. Este grupo fue en su iniciación de tipo didáctico social: argumentaba sobre la huelga que mantuvieron en 1965 los peones cosechadores de uvas. El líder gremial César Chávez, organizador de esa huelga reivindicativa, estuvo estrechamente vinculado al Teatro Campesino pero, más adelante, no hubo entendimiento con Valdez, quien imprimió a su grupo un sentido racial y religioso que invoca a veces a la popular Virgen de Guadalupe, patrona de los mexicanos, como esperanza de redención socio-política para los explotados trabajadores chicanos. En general, los demás grupos de la colectividad practican la misma tendencia. Esta actitud provoca disidencias entre los núcleos chicanos que han adquirido una disciplina sindical hermanada con el concepto actual de la lucha “por apropiarse de su destino auténtico y de mejores condiciones de salario y de vida” frente a los propietarios rurales de California y Texas.

En el Festival de San Antonio, además del veterano Teatro Campesino, participaron diecisiete conjuntos chicanos en actividad. Muchos tienen designaciones pintorescas, como *Teatro Cucaracha*, *Malquerido*, *Mestizo*, *De la Gente* y otros igualmente típicos, todos de diversos centros rurales de California y Texas.

DONDE DUERMEN DOS... DUERMEN TRES

En el monumental complejo arquitectónico que la Compañía de Teléfonos de Venezuela levantó en la Avenida Libertador, se incluye un teatro que ostenta un lema promisor: "Al servicio de la Cultura". Si se cumple el propósito que lo define, este teatro queda comprometido a mantener en sus espectáculos una categoría de alta calidad. Como estructura arquitectónica el Teatro CANTV es funcional, bello y cómodo, dentro del tipo de recinto adecuado para una capacidad media de espectadores.

Actualmente el empresario Angel Schuler presenta en esa sala *Donde duermen dos... duermen tres*, comedia del autor francés Claude Magnier. Los elementos escénicos en que se mueve el argumento en dos actos merecen señalarse: un ambiente único, primero a media luz nocturna, luego a plena luz matinal, en una pequeña casa de campo aledaña de París. Una sola habitación espaciosa, a la vez, sala de estar, comedor y dormitorio. Oscar Pereyra afronta con habilidad su problema escenográfico. El fondo y una lateral se resuelven en amplísimos ventanales y puertas de cristal, obteniendo así un atractivo efecto de integración del interior con el jardín que rodea la vivienda.

En la lateral opuesta, sobre una tarima, se enfatiza la parte correspondiente a dormitorio, rodeado por fondo de pared negro. Este recurso forma fuerte contraste con el resto encristalado del recinto. Salvo el detalle de tres cuadros pésimamente ubicados hay que calificar como buena la decoración, dentro del concepto convencional del realismo escénico.

La acción de *Donde duermen dos... duermen tres*, es manejada, en lo cómico y en lo equívoco, con habilidad, a nivel adecuado para un público que en el teatro solamente quiere divertirse. Y a este propósito responde bien el equipo formado por la conocida modelo y actriz de televisión Chelo Rodríguez, acompañada por Santiago Bal y Orlando Urdaneta.

La intriga de la comedia se basa, como acontece casi siempre en el teatro francés de categoría superficial, en el triángulo amoroso que, en este caso, un desenlace inesperado revela que no existe: se comprueba la fidelidad de los protagonistas a estrictas situaciones matrimoniales legalizadas. El tema da para transcurrir un par de horas de escenas reideras, por momentos grotescas.

Chelo Rodríguez y sus actores se desempeñan con capacidad, predominando la veteranía de Santiago Bal, quien, por momentos, se fía demasiado en sus recursos cómicos. Con relación al propósito de servir a la cultura que adopta como lema el Teatro CANTV, se puede aceptar este debut en el tinglado escénico de Chelo Rodríguez con benevolencia y esperanza de superación cuando se presente con programa de más altura, aun dentro de lo cómico.

La comedia que comentamos resistió en el cartel durante un año en París, dos años en Buenos Aires y seis meses en Nueva York. En Caracas tiene buena asistencia. Como se ve, el público que sostiene esta clase de teatro no es despreciable. Es mucho y por la afición a la comedia frívola puede, al fin, acceder de a poco a expresiones de mejor calidad. Admitimos que Chelo Rodríguez y su grupo conocen a "su" público, a juzgar por los aplausos sostenidos que rematan el espectáculo.

A NUESTRO TEATRO LE FALTA UNA CARA

Es evidente que vivimos un estimulante interés por el teatro en Venezuela. Tan auspiciosa situación se debe al empeño sostenido de los grupos independientes que, en Caracas y en el interior, desarrollan una actividad felizmente bien divulgada por las páginas de arte de la prensa nacional y regional. Desde grupos modestos hasta agrupaciones culturales de envergadura —como El Ateneo— irradia una atracción que se proyecta, cada vez con más intensidad en el teatro empresarial

al que se asogen figuras profesionales que hasta ahora permanecían en los estudios de la tv.

Reconocemos que, tanto en los grupos libres o experimentales como en el teatro empresarial, se producen presentaciones disintiles en su calidad. Pero, en general, el anhelo es de superación. En este momento funcionan varios teatros empresariales: Las Palmas, cuyo empresario Enzo Morera anuncia un espectáculo basado en *La Tempestad* de Shakespeare. En el París actúa el conjunto que encabeza Liliana Durán como productora. En el Teatro CANTV acaba de presentarse Chelo Rodríguez y en el Teatro Chacaíto Jorge Palacios muestra su propia compañía, también reclutada entre gente profesional de la televisión. Con el propósito de debutar finalmente en Caracas, Guillermo González prosigue con su equipo una gira por el interior del país. No es todo. Amelia Román y su esposo, según anunció, maduran la idea de construir un teatro propio.

Consignamos hechos concretos. No emitimos juicios de valor. Sin duda, hay niveles de calidad diversos y hasta censurables en algunos casos. Lo que nos proponemos, es señalar la intensa actividad escénica del momento. Los aciertos serán más frecuentes, a medida que la crítica no se retraiga y el público se depure por efectos de la simbiosis que, fatalmente, se irá produciendo entre el sentido del arte y los fines comerciales del teatro empresarial.

Con ser tanta la actividad escénica (el Nuevo Grupo ya se desdobra en dos salas, el Ateneo también y el Teatro Universitario renace), al teatro venezolano le falta una cara: la formación de un conjunto oficial depurado y permanente, que sirva de equilibrio y estímulo y que se oriente, sin tendenciosas influencias, hacia las diversas formas del teatro nacional y universal, apoyándose en un conjunto profesional estable rigurosamente seleccionado.

Posiblemente este plan oficial se estudie en el Conac recientemente constituido. Confiamos que así sea, pero en cuanto atañe al teatro, el Conac reincide en una falla de su antecesor, el Inciba: patrocina peligrosamente estrenos en cuya escogencia de pieza, actores y dirección

no tuvo parte. A nuestro juicio, el Conac debería reservar su prestigio hasta el momento en que pueda dar al país un conjunto propio de alta categoría, dotando a nuestra cultura de un teatro oficial que sea modelo y equilibrio entre los conjuntos libres, vivamente apasionados, y el espíritu empresarial y profesional propio de los teatros comerciales. En todo cabe el arte y la dignidad y todo corresponde al complejo anímico de una gran ciudad.

A nuestro teatro le falta una cara: la oficial.

LA TEMPESTAD

La Tempestad, una de las últimas obras de Shakespeare (1611), se hermana con una de las primeras del maestro por su sentido poético y la intervención de genios sobrenaturales alados o malévolos: *El Sueño de una Noche de Verano* y *La Tempestad* vienen así a formar un conjunto excepcional dentro del teatro Isabelino. Innumerables influencias pesan sobre esta obra.

Croce señala modalidades adaptadas de la Comedia del Arte italiana. También estudiosos indagadores le atribuyen fuentes españolas, entre otras las crónicas que relatan el episodio de Lucía Miranda, la española que durante la Conquista casa con indígena y toma la causa de los aborígenes contra los colonizadores. Hasta la influencia de Dante y la indudable de los Ensayos de Montaigne en la afirmación ética de algunos pasajes, mucha adaptación y hasta plagio se atribuye a *La Tempestad*.

Pero precisa reconocerse que el argumento se desarrolla con fija coherencia y diafanidad perfectamente concertadas en el planteo, culminación y desenlace. En suma, una creación digna del mejor Shakespeare es la versión original de esta comedia.

Las virtudes teatrales de *La Tempestad* tentaron a escritores y músicos, de suerte que legó a la cultura una apreciable descendencia: en

la tradición inglesa se señala como una digna creación del mismo título, la de Purcell, que adquiere la modalidad de teatro musical. En esta línea son muchas las adaptaciones durante el siglo' XIX, especialmente dentro de la escuela wagneriana.

No es de extrañarse que *La Tempestad* sedujera también a un director teatral venezolano, Temístocles López, quien nos presenta una versión destinada a provocar polémicas, en el teatro Las Palmas de Caracas.

Temístocles López, de 27 años, es una revelación en nuestro ambiente escénico, pese a las jornadas de estudio y creación que se anuncian en su síntesis biográfica: estudios primarios y secundarios en España, Suiza y Alemania; estudios de cine en Londres, de teatro en París, Turín y Berlín, y seis films realizados la mayoría en Europa y uno —“*Zurita Composte*”— en Caracas.

Siguiendo el argumento, en buena parte el texto fiel y el mismo conjunto básico de personajes de la obra original, el director de la versión del teatro Las Palmas le inserta un espectáculo nuevo deliberadamente anacrónico, por veces humorístico, por veces de coreografía batclánica, incluyendo números individuales y dúos y parejas en presentaciones cómicas, grotescas y eróticas.

El intento que se afronta en esta versión es difícil, porque se propone no borrar el argumento de *La Tempestad* original y hasta conservar su sentido moral: triunfo final del bien y la justicia sobre la traición y el crimen.

Para mantener en la sucesión escénica tan dispares actitudes como son la fidelidad de fondo a Shakespeare y la diversión juglaresca que, con intención hasta cursi —Kitsch, según lo expresa, usando el término alemán la presentación del programa—, el director debe encarar una agobiante capacidad de conciliación de los opuestos. Y aún, para no ahorrarse dificultades, introduce un conflicto entre culturas: la del colonizador y la del colonizado, transportando al medio americano “mundos dispares que dan forma a las múltiples expresiones de nuestra híbrida cultura”.

Es mucha carga la que Temístocles López sobrepone a la obra de Shakespeare, que no se propuso mayores complicaciones, como no sea la de crear un mundo mágico —la isla de Ariel y Calibán— donde un monarca traicionado y confinado se vale de poderes sobrenaturales para recuperar su derecho y perdonar a sus enemigos, mediante la unión por el amor entre su hija —Miranda— y el hijo del usurpador. Esta fluida, poética y amable versión original, queda un tanto desdibujada y degradada bajo el complejo humorístico y las complicaciones étnicas americanistas que le intercala el director del espectáculo. Provoca un desvío que por momentos desconcierta al público y lo pierde con relación a la sutil y clarísima intriga poética del original de *La Tempestad* concebido por Shakespeare. Con todo, hay que reconocer la buena intención, la habilidad y el fuerte ímpetu coordinador de Temístocles López, que afirma:

“Queremos que este clásico llegue al público con toda su fuerza mágica original”.

La realización para adecuarla a tal propósito, es controvertible. La consideramos no alcanzada. Merece señalarse la escenografía de Asdrubal Meléndez: un monumental aparejo transformable de tres plantas, de soberbio efecto. Igualmente plausible es el esfuerzo y acierto de María Mercedes Márquez —vestuario— así como de los ayudantes de dirección y efectos musicales.

En cuanto al conjunto de actores, no responde a la ambición del director, lo supera la actuación del cuerpo de coristas.

UNA VEZ AL AÑO

Destinada por sus promotores a una larga temporada, se presenta *Una vez al año* en el Teatro Las Palmas, manejado con acierto por el empresario Enzo Morera. Abona esta presunción optimista del produc-

tor teatral, el anuncio que señala dos tiempos a su esperada perduración en el cartel: primero el estreno, a cargo de un duo de artistas de resonante consagración en España y luego, la sustitución futura por una pareja venezolana en la que suena como probable, el nombre de América Alonso. La experiencia promete ser muy interesante.

Gemma Cuervo y Fernando Guillén, Premio Nacional de Teatro a la Mejor Compañía, otorgado en España, poseen además, cada uno, una notable consagración individual por su labor en un repertorio de alta selección. Ambos se inician en una campaña donde colaboraron con Nuria Expert, Mansillach y Fernando Guillén. En 1969 forman su propia compañía.

Siendo intérpretes de clásicos y modernos autores de los más representativos y famosos —entre ellos Lope de Vega, Moliere, Gamus, Valle Inclán, Sartre— esta vez, para su presentación en Caracas. Gemma Cuervo y Fernando Guillén han preferido una comedia de autor norteamericano, novato en el teatro, pero fogueado en libretos de cine y televisión, estrenada hace poco en Broadway con persistente buen suceso. Bernard Slade desarrolla con oficio, en seis escenas, una historia de adulterio, a un año de distancia por vez, entre 1951 y 1975.

Comentarios agudos y evocaciones musicales sitúan las distintas épocas con alusiones a sucesos memorables mundiales y venezolanos, entre una y otra escena. Esta representa siempre un mismo interior, que finge de alcoba como de sala de estar.

El decorado, como es frecuente mala costumbre, prescinde del escenógrafo. Corre a cargo de una mueblería. Admitimos que, en cuanto a moblaje y distribución de puertas, es suficiente para el transcurso convencional del argumento entre cama, sofá y piano. Pero es lamentable la profusión de estampas distribuidas malamente por las paredes, con motivos dispares e inadecuados para completar un ambiente como el que requiere la comedia, interpretada, digámoslo ya, con genio y figura por la pareja de artistas.

El papel de Doris ofrece a Gemma Cuervo una oportunidad de gran lucimiento, por la versatilidad femenina motivada por recóndita elegan-

cia espiritual, nunca banal ni caprichosa, mostrada por el personaje. La sugestiva personalidad de Doris se realza por la modalidad gestual, la forma de decir y de mirar de la actriz. Ella domina la técnica de la escena sin transparentarla, mostrando la vivencia existencial de Doris en cada una de las modalidades de la gentil enamorada que razona, con humorismo profundo, tanto un legítimo estado matrimonial como su igual legítimo adulterio.

En el ámbito de su concepción vital, Doris resulta leal, entera y sincera, como esposa tanto como amante de una vez por año, en fecha prefijada, en el transcurso de un cuarto de siglo. Verdaderamente, aun cambiando en su apariencia, Doris mantiene una filosofía cínica convincente. Tal vez, en su ser íntimo y en su manera de ser, Bernard Slade creó un nuevo personaje prototipo del teatro contemporáneo, tan incitador a la polémica moral como, en su momento, la Nora de Ibsen. Es claro que en el contexto de la obra escénica el nivel es diferente. El personaje se inserta en una comedia que gradúa lo desenfadado —y hasta lo zafado— de algunos de sus cuadros con una definición tierna y sentimental en la culminación.

Aun las escenas más grotescas —y ni qué decir las eróticas— se salvan todas en la suprema calidad y medida de ambos intérpretes. Y eso que hay dos cuadros que bordean la concesión de vodevil: el de la fugaz declinación de Doris al atuendo y al modo de las estudiantes, falsamente “liberadas” y el otro del parto inesperado, con el que Fernando Guillén se achica en recursos cómicos fáciles, ante el humor realista de la intérprete femenina en un trance teatral harto difícil. Pero aun estos cuadros resultan logrados: el primero por la extraordinaria transición de Doris, vestida de mamarracho, cuando comprende el dolor de George, al revelar la muerte de su hijo en Vietnam. La transfigura en un fin de escena ciertamente memorable.

Fernando Guillén interpreta a George con estricta exactitud. Convence. Aunque necesariamente se obliga a una parquedad beocia, propia del buen marido que, como amante, dista mucho comprender y valorar la auténtica personalidad de Doris. En esto, justamente, se re-

vela el gran actor que supo levantarse en los más nobles papeles creados por Pirandello, Montherland o Shaw.

En suma, una excelente pieza teatral y dos intérpretes ejemplares.

EL TIRANO AGUIRRE

Con buen concurso del público y crítica en general reticente, finaliza El Nuevo Grupo la presentación en el Teatro Paz y Mateos de *El Tirano Aguirre* o *La Conquista de El Dorado* de Luis Britto García con la dirección de Antonio Costante.

La referencia a circunstancias históricas, especialmente en el dramático relato de sus andanzas, que reitera el personaje que da nombre a la obra, tomado de los hechos reales de la Conquista de América, indujo falsamente a considerar esta obra como un drama histórico. En verdad es una obra de teatro, transida de símbolos de profundo sentido humano, técnicamente presentada dentro del modo de los viejos autos sacramentales españoles de gran parlamento.

El encuentro de la motivación de la Conquista con la soñada realidad de la utopía de El Dorado, otra que la imaginada, es en definitiva, como lo acepta Britto García, el conflicto teológico entre el pecado y el estado de gracia y su ineludible alternativa.

Esta tesitura del drama no implica atribuirle el mismo sentido religioso del auto sacramental clásico, sino señalar un mismo mecanismo dialéctico, traspuesto a la sensibilidad social contemporánea. El despotismo, la crueldad, la pureza, el goce, la ambición, se personifican en los mismos prototipos del tinglado de la farsa que, trajinada en las plazuelas y otros atrios de aquellos tiempos en que el problema sutil, acerca de que si un punto de contricción basta o no para la rendición del alma, afanaba tanto como hoy el estadio deportivo o la interpretación

del marxismo. Britto García maneja los prototipos del teatro clásico con hábil soltura, en prosa y en verso.

No se vale solamente el autor de una asimilación cultural contemporánea del auto sacramental. Incorpora a la trama y al lenguaje recursos legítimos del teatro romántico y contemporáneo desde el *Don Juan* de Zorrilla (según Ortega el mejor auto sacramental español) hasta el *Tirano Banderas* de Valle Inclán, sin desdeñar otros que acaso se pueden rastrear en lo bueno del teatro convencional de Etchegaray y Galdós. Todo asimilado en recreación original propia de una índole muy actual de la cultura militante.

En algún caso, a diferencia de las medias “que vueltas del revés son medias otra vez”, Brito García se vale de pies de verso conocidos, que retiñen en los oídos, para decir lo contrario con brillante desenfado. El “ya se oyen los claros clarines”, de Rubén Darío, lo transforma en “ya se oyen los broncos clamores”.

El ámbito escénico de *El Tirano Aguirre* es la América de la Conquista, en la vivencia sonámbula del español que superpone una visión mágica sobre una realidad que no acierta a percibir. El lenguaje se procura mantener dentro del acento castellano. Como no se trata de una reconstrucción arqueológica ni histórica, ya queda dicho antes, pudo prescindirse de ese detalle y no poner en evidencia una dificultad, tratándose de actores venezolanos: unos alcanzan una dicción castiza perfecta, otros se esfuerzan con notoria impotencia para alcanzarla, los más ni lo intentan y dejan salir libremente el acento del castellano de nuestra provincia idiomática. Esta dificultad no afecta al sector indígena del reparto donde, por convencionalismo teatral, se utiliza el mismo idioma de los Conquistadores, simulando una lengua prístina que se supone propia de América. La buena dirección de Costante encontrará en futuras presentaciones de *El Tirano Aguirre* (que se incorpora al repertorio de nuestro teatro) la solución para el lenguaje teatral de la pieza que, en los personajes españoles, precisa unificarse. A lo castizo o a la venezolana, pero “todos a una”.

El conjunto de intérpretes es bueno y logrado, salvo una que otra distancia que convendría emparejar: no vamos a detenernos en la discriminación de cada uno de los personajes y la interpretación individual de los actores.

Concluimos proponiendo a Constante que considere la supresión en escena del Tirano Aguirre durante esos largos minutos en que se lo hace permanecer ajeno a la acción, mudo, apoyado en su espada, durante los cuadros que se concentran en espacios parciales del escenario, sean de actuación propiamente teatral o coreográficos. Todas por cierto muy bien conducidas, en las agrupaciones como en las dispersiones, por el director de escena. Cada vez que toca un parlamento yo haría irrumpir en escena al Tirano, como una aparición fantasmal, desesperada, loca y trágicamente empecinada. Arrebatarse y desaparecer. La quietud no se aviene con su desesperación.

Dejo esa sugestión. Y, tratándose del personaje del Tirano Aguirre, encaro a reiteradas objeciones, leídas y oídas, sobre la voz que muestra Esteban Herrera, que tildan de desgarrada y sorda, impropia de la dura autoridad del autócrata. Pues yo la encuentro muy bien. Ese Tirano, tal como aparece en la concepción de Britto García, es un hombre física y moralmente acabado. Los desplantes de empeño, bravura y crueldad, son de un ser ya irremediabilmente perdido, hasta arrepentido en su conciencia.

EL SEÑOR GALINDEZ

Magistral pensador de América y de Europa, sostenía Pedro Henríquez Ureña que la originalidad auténtica de la cultura de nuestros pueblos, desde la Independencia, más que lo folklórico autóctono, era su utopía universalista y, por lo tanto, cosmopolita.

Vale la pena reflexionar sobre el tema ante muchas desorientaciones y angustias creadoras que intentan y no aciertan hallar nuestra ex-

presión. Así solemos ver cómo se atribuye esencias americanistas a manifestaciones teatrales que, en rigor, pertenecen al ámbito universal. Ejemplos a la mano: *La Revolución* o *Las Monjas*, obras a las que, forzosamente, con obsecación pueril, se las promueve como ejemplos de la problemática de nuestra América. En verdad son de tema y técnica occidental como lo prueba su comprensión en ámbitos mundiales distantes, pero con los que, al fin venimos a ser afines.

Este afán de pintorequismos indoamericanos nos lleva a desvirtuar a veces el teatro contemporáneo en adaptaciones discutibles. Ejemplos: *El Deseo bajo los Olmos* o el Bertold Brecht al liqui-liqui que respectivamente nos ofrecen Román Chalbaud y Chocrón, sin que esta observación desmerezca el juicio de valor positivo que se pueda aplicar a otros méritos de tales versiones, aludidas al pasar.

Con respecto a “la búsqueda de nuestra expresión” para usar los términos de Henríquez Ureña, nos parece que acierta plenamente en sus manifestaciones el conductor del equipo del Teatro Payró de Buenos Aires, que nos trae *El Señor Galíndez* como contribución al Tercer Festival Internacional del Teatro, meritoriamente promovido por el Ateneo de Caracas. Es verdad que la teoría del maestro dominicano Henríquez Ureña se formuló en Buenos Aires y de allí mismo nos llega ahora la voz de Jaime Kogan que declara (*El Nacional*), a propósito de la obra de Pavlovski:

“Nosotros hablamos de teatro que se alimenta de sus contornos y que puede devolver estéticamente las muecas, los dolores, las risas de ese contorno en un plano de conciencia más elevado, de realidad artística más servida de la que el espectador en sí puede tener en su soledad”.

Esas peculiares condiciones del “teatro de nuestras áreas”, levantado a la realidad artística, que, afirma Kogan, es a nuestro ver lo que lo universaliza. Así es como *El Señor Galíndez* triunfa en Francia a pesar de que, en parte, sea hablado en el lunfardo propio de la cosmopolita Buenos Aires.

La “realidad artística” de la obra que comentamos es tan auténtica, que nos permite señalar como queda dicho en el párrafo anterior,

el cambio de lenguaje entre la primera parte y las dos escenas posteriores. En efecto, la primera parte es una tragicómica exhibición de lunfardo pero, a medida que aumenta la tremenda tensión en torno al misterioso y alucinante señor Galíndez —que nunca aparece— sin que el auditorio lo perciba, los personajes transmutan el lenguaje, por sabia taumaturgia lingüística, en un castellano, aporteñado sí, pero semánticamente correcto.

Situado, sin disimulo, en la tesitura argumental que sugiere una bien comprendida adopción de elementos aportados por *Esperando a Godot* y *A puerta cerrada*, logra el impacto sensacional de llevar al máximo soportable la tensión del público ante la tortura, más que mostrándola, haciéndola presente por el invisible mandato macabro de una voz telefónica ambigua: la del abominable señor Galíndez, cuya misma existencia es dudosa.

“Todo lo que aquí ocurre es de tal horror que acaba por ser bello”, como justamente dijo Charles Maré a propósito del estreno de *Huis Clos* en París.

Kogan y Pavlovski, y el notable conjunto del Teatro Payró, son sin duda una de las notas más altas del Festival del Teatro. Así lo entiende el público caraqueño que colma el improvisado, insuficiente, galpón de la Zona Rental, llamado con sarcástico disimulo, La Sala Flexible.

UN HOMBRE ES UN HOMBRE

Precede al estreno de *Un hombre es un hombre*, un agresivo prospecto dogmático consignado por el director de la puesta en escena, Alvaro de Rossón, en el libro catálogo publicado por el Ateneo sobre el Tercer Festival Internacional de Teatro. Se trata de un texto de José Ignacio Cabrujas “según Brecht”.

El autor es buen conocedor de las tendencias del teatro contemporáneo e igualmente buen expositor de las mismas, según lo prueba el excelente libro que le editó Monte Avila en 1968. Por otra parte, posee sobrado talento como para haber tentado otra obra, original, según Cabrujas mismo y no un semiplagio de Brecht, puesto que lo que parece en pretendida jerga popular andina, lo que solamente se puede deducir por las ruanas y sombreros portados por parte de los protagonistas. El primer acto transcurre en Caracas, ante y en el Mausoleo del Dr. José Gregorio Hernández y en toda la obra alternan los enruanados, hombres y mujeres, con un pelotón de soldados conscriptos que promueven el hilo del argumento.

Caben estos detalles porque parece que el autor se viera forzado por el director de escena que propugna, cerradamente, teatro venezolano para venezolanos, con una concepción críptica de la cultura, que expone casi con agresiva ferocidad en el citado catálogo del Festival del Teatro. En esta concepción nacionalista del teatro se imbrica una problemática de fondo, de importante dilucidación en la actualidad venezolana, donde es urgente adoptar y motivar una política cultural popular eficiente, programada y sostenida.

¿Ha de encontrar su propio ser y destino el venezolano en lo exclusivamente nacional o, mejor dicho, nacionalista? ¿En la capacitación para entender una cultura universal se implica la conciencia de la autenticidad nacional? Aquí está el nudo del problema.

Por nuestra parte declaramos la persistencia de dos interpretaciones elementales, básicas en la acción y en la cultura, vale decir, en la cultura militante: que el socialismo es internacional y la cultura una creación del hombre universal. Reconocemos que Alvaro de Rossón, en su nacionalismo redomado, tiene el mérito de plantear un debate que obliga a críticos e intelectuales.

Finalmente debemos un juicio de valor sobre la versión teatral del Brecht que presenta Cabrujas en la Carpa del Festival de Teatro. El primer acto es plenamente teatral y acertado en su espíritu irreverente, de parodia del culto popular a José Gregorio Hernández. De allí arran-

can y se desarrollan las otras dos partes de la obra, donde, en general, se declaman conceptos metafísicos sobre la dudosa dualidad en la persona de un campesino, víctima de una broma de soldados, en la que entra, se adapta y prevarica. Todo remata en un entierro con música y baile, donde los actores tratan vanamente de hacer intervenir a todo el público. Los asistentes, ciertamente muchos, se disgregan sin aplausos.

LOS INQUILINOS DE LA IRA

El Teatro Libre de Bogotá presentó en el Aula Magna *Los Inquilinos de la Ira*, de Jairo Aníbal Niño. El argumento traduce a expresión teatral un suceso real memorable: la ocupación de terrenos baldíos, parte de latifundios estériles, de la oligarquía terrateniente, por grupos familiares de diversa índole, todo con el común denominador de la pobreza y la postergación injusta.

Con espléndida vistosidad escénica, desplegada en la gran emboadura de 32 metros del Aula Magna, el director Ricardo Camacho sostiene la teatralidad de la obra con pleno dominio del movimiento. Primero es la presentación de las familias, cada una por separado, que se disponen a partir hacia la concentración, cargando sus bártulos más preciados. Los personajes, netamente definidos, desde el maestro y su cónyuge, hasta la muchacha ciega que toca la armónica, todos aparecen con igual fuerza de diseño, pese a la desigualdad del equipo que, en algunos casos, no adaptó la voz a la acústica del amplio recinto.

La toma de los terrenos y la construcción de los ranchos es un prodigio de realización teatral fascinante. La vena humorística policial, la carreta de los muertos, la marcha hacia el poblado y la vuelta y asentamiento definitivo impuesto por el coraje popular.

Los Inquilinos de la Ira triunfó plenamente en el Festival de Teatro. Cabe señalar que el autor se propuso documentar todo el proceso

del episodio y llevó su realización escénica con magistral enjundia. Pero el tiempo teatral es medido y no logra abarcar todo el episodio en su veracidad. Recurre el autor a un truco, discutible en estricta lógica teatral: detiene la acción y explica en un discurso, lo que no se alcanza a mostrar en escena. Hasta este remate inusitado está bien hecho y no amengua la conmoción que lo estricto teatral de la obra produjo en el público que colmó el Aula Magna.

TERCER FESTIVAL DE TEATRO

Triunfó el encuentro internacional de teatro que Caracas vivió intensamente durante doce días y que ahora se prolonga a varios centros importantes del interior del país. Se trata de un esfuerzo positivo y creador, en el que, sin discriminar otras aportaciones valiosas, corresponde señalar la eficacia de promoción y organización que corresponde al Ateneo de Caracas en primer lugar.

Nuestra Universidad Central no fue ajena al significativo acontecimiento. Su Aula Magna, Sala de Conciertos y Estadio Cubierto, fueron concedidos para importantes presentaciones del vasto programa simultáneo que se cumplió. El Teatro Universitario no pudo contribuir con la presentación de una obra —por razones complejas que a otros compete dilucidar— pero el director de nuestro grupo, Luis Márquez Páez, figura entre los colaboradores, según el profuso libreto editado por el Ateneo de Caracas con útiles referencias y orientaciones relativas al Festival.

Sorprendente lección de hechos es como respondió un vasto sector del público. Todas las dieciseis salas y algunos espacios abiertos en calles y plazas fueron colmados sostenidamente, tarde y noche y aun a veces en presentaciones matutinas. Sin duda, por limitaciones económicas y otros impedimentos propios de los sectores marginales, no alcanzó

a todo el pueblo el buen efecto del Festival. Esta es una cuestión que atañe a la carencia de una política cultural oficial y no es el caso de entrar ahora al complicado fondo político-social de este asunto. Aún así es necesario aplaudir y estimular al Festival cumplido en Caracas. (Acaso el propósito de los Festivales, excesivamente reiterados en términos de año, en por lo menos seis ciudades de América, pueda afectar el desarrollo y continuidad de los grupos teatrales nacionales en su propio campo de acción. En correlación con el de Caracas, se anuncian otros en Bogotá, Sao Paulo, Panamá, Costa Rica, Santo Domingo y Los Angeles).

Con respecto al Festival de Caracas que comentamos, descartando la objeción, entre paréntesis, sobre la proliferación expandida, su efecto en nuestro medio es fecunda. El sagaz Lewis Mumford en su notable análisis, la *Civilización de las Ciudades*, demuestra cómo los efectos de la propagación de la cultura son, en sus dos terceras partes, producidos por una cierta ósmosis de persona a persona. En tal sentido, la presencia de doscientos mil espectadores, calculados por la prensa, entre las funciones dadas en Caracas y las repeticiones en ciudades del interior, contribuirá a promover anhelo popular por el teatro y en consecuencia a promover su demanda, cada vez más imperativamente, por los sectores que aún no pueden acceder a él.

En definitiva, el Festival de Caracas es un hecho cumplido, creador y respetable. Demandó disciplina, trabajo, capacidad de creación e improvisación. Si se nos obliga a decir algo para deplorar, señalaremos la falta de una puesta en escena a cargo de Carlos Giménez abrumado por sus graves tareas de Director Ejecutivo del Festival. Vale decir que no compartimos la fruición con que alguna gente de teatro, no participante, persista en recorrer el subsuelo del Festival, con talante cucarachero, para juntar y exhibir, clavadas con alfileres, las mariposas muertas de la decepción dogmática.

En la sala Alberto de Paz y Mateos, contribuyó al Festival con una excelente revivencia del teatro romántico, el grupo uruguayo del Teatro Circular de Montevideo. Nos presentó la famosa obra de repertorio del teatro universal, *Lorenzaccio*, de Alfredo de Musset. El espectáculo se

cumplió bajo la dirección acertada de Omar Grasso y en traducción castellana de Enrique Fierro.

El Teatro Circular de Montevideo comparte con El Galpón —cuya ausencia por represión política fue lamentada unánimemente— la vanguardia de los grupos teatrales de la república rioplatense que fuera un ejemplo de libertad y vigencia de los derechos humanos. Tiende el Teatro Circular a mantener un repertorio ecléctico de buena calidad y, por lo tanto, de eficiente didáctica social.

Lleva más de cuatrocientas representaciones de *Esperando la Carroza*, de Jacobo Langsner y otras obras actuales —Ferrer, Seoane, Alvarado— alternan con los “Clásicos” del Sur como Florencio Sánchez. Su programación comprende, además, desde Goldoni a Bernard Shaw, pasando por Gorki y Bertold Brecht. Alcanzan a treinta y cinco las obras de su repertorio.

Lorenzaccio, dentro del conjunto teatral de Musset, constituye una excepción por su índole de drama histórico de la época de Alejandro y Cosme de Médicis, y su desarrollo cinético en escenas de capa y espada. Un proceso psicológico se deshilvana en la conducción de la obra, el del opacado y pervertido Lorenzaccio que, por complejas contradicciones anímicas, viene a resultar un héroe al asesinar al tirano con dudosa intención: ¿por convicción republicana o por celos amorosos? Probablemente por una madeja íntima que, en Musset, anticipa intuitivamente a Freud.

Con frecuencia se afirma que *Lorenzaccio* es la obra maestra del dramaturgo romántico francés. Pero sus comedias, entroncadas en la fina tradición de Goldoni y Marivaux, las tenemos por igualmente geniales.

La interpretación y la calidad de los actores fue irreprochable, conquistando el interés del público en una hábil graduación de intensidad. Los trajes, adaptados a la época pero con sensibilidad actual, muy buenos.

Las espadas que cumplen doble función muy importante, como símbolos y como instrumentos de la acción, no coinciden con el acierto de los trajes. Tomadas de una sala de esgrima cualquiera no son espa-

das adecuadas a la teatralidad de la obra en la que juegan con tal rango que, junto al director general, figuran Dante y Aldo Ponzoni como maestros de armas. Detalle de utilería que no se concibe cómo no lo tuvo en cuenta, una dirección general inteligente, como en los otros aspectos, muestra ser la de Omar Grasso.

DEFENSA DEL NUEVO GRUPO

Una información que suscita interrogaciones y cavilaciones fue publicada en las páginas de Cultura del diario *El Universal* el 1º de marzo pasado. En ella se alude a una probable rectificación en la línea de escogencia de obras que habría adoptado el Nuevo Grupo.

¿La citada nota traduce una situación real? El hecho es que no fue hasta ahora rectificadas esta alusión concreta al importante, activo y justamente valorado Nuevo Grupo, uno de los más perseverantes centros de presentación y estímulo teatral en Venezuela.

Transcribimos lo esencial de la información citada: "...queriendo volver al sano teatro de divertimento, sin caer en lo obsceno y chabacano, en lo cursi y sentimentaloides, la Junta del Nuevo Grupo optó por hacer un teatro más sano. Un teatro de encanto, de color y a la vez un clásico de la literatura. El único y más importante de la Comedia del Arte: Goldoni".

La redacción, como es fácil advertir, es ambigua, algo insidiosa, y parece atribuir al Nuevo Grupo una trayectoria equivocada en su actuación anterior, hasta el momento en que rectifica y se acoge, como arrepentido, al "sano teatro de divertimento", escogiendo al inmortal Goldoni como inicio de una nueva época en la agrupación.

Alguna vez hemos criticado una obra que consideramos inadecuada y floja. Fue cuando el Nuevo Grupo escogió *Lo que el mayordomo vio*, de Joe Arton, para conmemorar el quinto aniversario de su fundación. Quinquenio auspicioso en la batalla teatral de Venezuela.

Por lo demás, hemos reconocido la calidad de su repertorio en el que, aparte de nuestros mejores dramaturgos nacionales, se incluyen nada menos que obras de Wesker, Albee, Schisgal, Montherland, Delanev, Ionesco, Beckett, Genet, Chejov, O'Neill y otros maestros de la escena contemporánea.

Si en Mayo, después del Festival de Teatro, el Nuevo Grupo nos presentará, según parece, *Arlequín, servidor de dos patronos*, con la dirección de Ulive, quiere decir que el conjunto del Teatro Alberto de Paz y Mateos, no rectifica nada, sino que prosigue su excelente orientación original.

Por cierto que en la nota en que se anunció la vuelta de Goldoni a Caracas, se incurre en una apreciación equivocada sobre el famoso veneciano del siglo XVIII, que trascendió su país y fascinó a Francia, donde hizo escuela representada por Marivaux y, en el Romanticismo, por Musset.

Goldoni no es "el único y más importante representante de la Comedia de Arte", el teatro popular italiano de Arlequines y Colombinas y otros estereotipos semejantes. Goldoni provino de la entraña de la Comedia de Arte, pero su mérito y definición en la historia del teatro, reside, precisamente, en que trascendió su banalidad y agotamiento, levantando la jerarquía de sus personajes, en una nueva modalidad de teatro popular. Fue el enterrador de la Comedia del Arte. Solamente algunas veces reaparecen algunos de los viejos estereotipos de la Comedia del Arte, como en el caso de "*Arlequín, servidor de dos patronos*". Tampoco, como afirma la información que comentamos, "todos sus personajes eran los mismos y siempre estaban complicados en enredos de corte". ¡Qué va!

Como en *Mirandolina*, sus temas son populares, inspirados en las clases pobres y la burguesía de la variopinta vida cotidiana de Venecia. Pero no incurrió en localismo estrecho. Sus tipos humanos adquieren índole universal.

Creemos que la presentación de *Mirandolina*, en 1955, por el Teatro Universitario de la UCV, fue la primera vez que a Goldoni se le tuvo

como el ilustre huésped de Caracas. *Mirandolina*, título adoptado generalmente en las versiones en Castellano, se llamó *La Locandiera* en la lengua veneciana original.

Auguramos al Goldoni que vuelve a Caracas en Mayo, un éxito de público similar al que obtuvo hace veintiún años en el Aula Magna.

UNA TEMPORADA SUGESTIVA

Durante el lapso en que *Prueba* suspendió su salida por las vacaciones, el teatro en Caracas nos ofreció una nutrida cartelera que, en buena parte, todavía se sostiene. De diez salas en actividad, comprobamos que nueve de ellas presentan obras de desigual estilo, pero todas bajo el signo de autores de calidad: Goldoni, Víctor Haim, Valle Inclán, Brandon Thomas, Anouilh, Whitehead, Genet y, entre tan escogido lote de autores extranjeros, una sola obra de autor venezolano: *Acto Cultural*, en la Sala Juana Sujo, del empeñoso y bien calificado Chocrón, miembro del Nuevo Grupo. No se puede dejar de advertir que la reciente temporada teatral en Caracas muestra una actividad y selección digna de señalarse.

En el orden de los teatros comerciales, hay que notar una persistencia condenable y un arrepentimiento plausible. En el Teatro Chacaíto, *La importancia de llamarse Andrés*, chabacana invención de Guillermo González, alcanza y supera el centenar de presentaciones, sostenidas por un nutrido público de clase media. El hecho no puede pasar desapercibido. Nos plantea la existencia de un público que prefiere el vodevil ligero y grotesco al repertorio de calidad que se empeñan en ofrecer los grupos más calificados y mejor compenetrados acerca del nivel de dignidad y técnica que, a esta altura, merece un público culto seriamente interesado en el teatro y su problemática. No obstante, persiste el desconcertante problema del auditorio fiel al teatro inferior, como es el caso del Teatro Chacaíto.

Jorge Palacios que, precisamente en ese Teatro mantuvo con éxito piezas de bajo nivel, tan despreciables como la que en este momento mantiene Guillermo González, parece haber acabado por entender que ese, hasta ahora su público, es susceptible de elevarse y gustar de mejor teatro. Asociado al empresario Enzo Morera, del Teatro Las Palmas, recabando la calificada dirección de Carlos Giménez, se decide a presentarnos *Ardele* o *la Margarita* de Jean Anouilh. Sin duda, éste es un experimento alentador que esperamos levante la categoría en nuestros dos teatros comerciales, para bien del público consecuente que los favorece y que sin duda aceptará de buen grado un repertorio de mejor nivel artístico.

Volviendo hacia el repertorio de calidad presentado por los grupos mejor calificados, debemos en primer lugar señalar el Grupo Compás que inauguró la nueva Sala Fundar con una extraordinaria versión de *La Visita* de Víctor Haim. La experiencia y fina percepción del veterano director Romeo Costea emparejó con la calidad de los dos intérpretes impecables de la subyugante pieza: Amalia Pérez Díaz y Julio Alcazar. *La Visita* transcurre en un sutilísimo juego psicológico, entre un inoportuno visitante a deshora al consultorio de una psiquiatra, dueña de su ánimo y de su ciencia, abatidos al fin hasta la tragedia de su voluntad, aniquilada por el extraño visitante, cuya dialéctica, por momentos absurda, resulta imbatible hasta desbaratar el aplomo de la doctora y la firme personalidad de la mujer. Excelente la versión de Santiago Magariños. Bien adaptada la esquemática escenografía de Sixto Masieu. Y en todo se hace presente la armonía, el ritmo y la sutil graduación que impone al conjunto la mano experta del director.

Especial significación adquirió la presentación de *Arlequín, Servidor de dos Patronos*, del famoso Carlo Goldoni con la dirección de Ugo Ulive. Proveniente de la estereotipada Comedia del Arte italiano, Goldoni la supera francamente por una comedia de argumento basada en la vida popular y variopinta de Venecia. Entre sus 212 obras, concibió una que fue la crítica y el fin de la Comedia del Arte, a la que denominó "Prólogo", que se desarrolló en una serie de 16 comedias geniales, todas

enderezadas a rematar la Comedia del Arte, improvisación escénica que ya en el siglo XVIII se había vuelto sosa y desteñida con sus reiterados enredos de Arlequines y Colombinas estereotipados en un conjunto de máscaras reiterativas. Goldoni conservó algunas de esas máscaras, pero las convirtió en personajes psicológicamente reales y las mezcló con figuras vivientes de Venecia, comunicándoles personalidad universal. A tal punto llegó la innovación teatral de Goldoni, que fue llamado al Teatro Italiano de París, desde donde ejerció dilatada influencia que alcanzó a Marivaux y se percibe todavía en el siglo XIX, en las deliciosas comedias de Musset.

Ulive logra dar viveza, color y graciosa concatenación temática a su *Arlequín, Servidor de dos Patronos*, favorecido por un conjunto de excelentes actores y actrices. Sin embargo, su trabajo se malogra en buena parte. La comedia parece por momentos desdoblarse en dos estilos de modalidad contrapuesta, tal como si llevaran al unísono, dos concepciones diferentes del ritmo y la modalidad expresiva. Por una parte la concepción de Ulive y los intérpretes que lo siguen. Por otra, la comedia que conduce el actor Javier Vidal en la interpretación del papel de Silvio. Mientras el conjunto conducido por Ulive mantiene una modulación pareja, Vidal, totalmente desprendido del estilo predominante, actúa con un rebuscado nerviosismo, una movilidad incontenible, que lo asemeja a un actor expresionista alemán que actuara despegado del conjunto, fuera de todo. Lo que no importa desconocer las excelentes condiciones de Vidal, sino señalar la despreocupación de Ulive para regular dentro del módulo común a un actor sublevado, que campea por su cuenta, desluciendo la composición de las escenas.

Pareja falla de dirección encontramos en la "*Tía de Carlos*", presentada por Enrique Benshimol en la sala de Canteve. Traducida a 18 idiomas, la pieza de Brandon Thomas, no desaparece de los escenarios del mundo y mereció varias versiones fílmicas. Estrenada en 1892, la farsa se está representando este año de 1976 por el Young Vic de Londres. Su enredo es de una comicidad infalible, de humorismo inglés típico. Dicho eso, se comprende qué difícil es acertar si se intenta diluir el

humorismo inglés en una mala trasposición al fin de siglo venezolano, y lo que es peor, romper la continuidad de la graciosa farsa, representándola con intercalaciones circenses, sonoras, cantables y bailes, que no se adecúan con el original suficientemente gracioso y fino. En suma, una *Tía de Carlos* malograda, destrabada, grotesca, donde se salvan los excelentes trajes y escenografía de María de las Casas. Y nada más.

LA EXHUMACION DE WOYZECK

Tuvimos en Caracas tres funciones inesperadas, en el Teatro Nacional, del Teatro de la Plaza de Madrid, por empeño mancomunado de la Federación de Festivales de Teatro de América, Ateneo y Asociación Humboldt, con la participación de Fundarte y Fundateatro. En la noche del estreno se confirmó que la breve estada en Caracas de este conjunto —de curiosa extracción— se logró con empeño encomiable, en un fin de semana, no previsto para Venezuela, en el curso de la gira de esta compañía por nuestra América. El personal del Teatro Nacional no estuvo convocado a tiempo para el montaje y no concurrió sino en mínima proporción. De aquí que la función anunciada para las 9 p.m. comenzó pasadas las 10.

El público, que colmó hasta las más altas galerías, se mostró paciente, vivamente interesado por el libreto de catorce páginas, impreso en México, que fue distribuido con evidente intención didáctica según su contenido documental e histórico. Previsión acertada, porque el drama "Woyzeck", de Georg Büchner, representa un momento especial de la historia de la literatura alemana y es solamente por excepción presentado en nuestro tiempo, como un lejano preanuncio. Producido en la época desilusionada del proceso revolucionario, bajo la Santa Alianza de Metternich, ya extinguido el espíritu revolucionario del movimiento "Sturm und Drang" (Tempestad e impulso), el *Woyzeck* de Büchner

se reconstruyó utilizando fragmentos inconclusos de cuatro versiones que perfilan un total de 47 cuadros breves.

La versión que presenta El Teatro de la Plaza de Madrid escoge una serie de tales cuadros completando, en parte, su texto con una disertación médica de Büchner sobre las falacias de la ciencia experimental antes de la teoría de Freud. Corresponde decir aquí que Büchner fue un revolucionario militante, de profesión médico. Su obra maestra se considera "*La Muerte de Dantón*", concebida dentro de las sugerencias del "Sturm und Drang". Büchner vivió como militante, escritor y médico. Murió a los 24 años, en 1837. Trece años antes de que renaciera en Europa el espíritu republicano y justiciero de la Primera Internacional.

Cabe preguntarse ahora cuál es el sentido de volver a poner en escena *Woyzeck* (1836), reconstruido con fragmentos de apuntes inconclusos de Büchner en el exilio de Zurich. La explicación es compleja. El Teatro de la Plaza se organizó en 1975 en Madrid por un actor español, Luis Gómez, de grandes condiciones, formado en Alemania y apoyado para difundir una suerte de teatro didáctico alemán en lengua castellana, bajo los auspicios y fomento del Instituto Goethe de Munich.

El propósito didáctico —reiteramos el término— en el caso de *Woyzeck*, responde al empeño de demostrar una sutileza académica: que esta obra es un anticipo del expresionismo alemán que floreció antes y después de la Primera Guerra Mundial. En efecto, el ocaso del impulso revolucionario, que vivió Büchner en el siglo XIX, vuelve a manifestarse con el belicismo y la derrota, en el siglo actual. Como se ve, se trata de una comprobación que no necesita ser demostrada, reviviendo una obra inconexa del pasado para probar antecedentes históricos de otro movimiento —el Expresionismo— cuya decadencia proclamó en forma imbatible Worringer en un ensayo de 1919 y remató en *Problemas actuales del arte* en 1921.

Efectivamente *Woyzeck* muestra la frustración del hombre, en términos de angustia irredimible tal como lo repetiría Ernet Toller, el poeta suicida del expresionismo, en su *Hinkeman*, un siglo más tarde, con

auténtico sentido del momento social de la Alemania de la primera post-guerra, degradada y hambreada.

Teatralmente, el montaje de *Woyzeck*, que presenta el Teatro de la Plaza de Madrid, es un esfuerzo magnífico, pero inconducente para el público de nuestro tiempo.

Se trata de una experiencia interesante para una institución de estudios especializados de historia del teatro. Más allá no hace impacto, aunque se le reconozca la tosca maestría de su puesta en escena.

Un conjunto de teatro alemán en lengua española, cumpliría una alta función en el mundo hispanoamericano. Pero a condición de presentar el gran teatro germánico sin sentido teorizante ni académico.

Cumple decir que el público entendió el propósito del Teatro de la Plaza de Madrid y premió con largos aplausos su empeño por remozar y presentar algo periclitado, como antecedente de un expresionismo que, a su vez, está acabado como sentimiento social del pueblo alemán.

Este grupo español posee un elenco escogido y un sentido de la presentación escénica ingeniosa; le corresponde otra misión ante nuestro público: hacer teatro despojado de paralelismos y sutilezas profesoraes.

LA REDENCION DE JORGE PALACIOS

El acontecimiento más notable del momento teatral es, sin duda, el acto de redención cumplido por Jorge Palacios, oficiado en el Teatro Las Palmas, auxiliado en el trance por el empresario Enzo Morera y el director Carlos Giménez. Para ratificar la sinceridad de su plausible actitud, el joven actor, que nos trajo el peor teatro comercial en Chacáito, superficial, grotesco y chabacano (con buen acogimiento de un público de clase media, hay que reconocerlo) adoptó de pronto un ritual sacrificio: se rapó la melena y las patillas de galán de televisión.

Ha vuelto por sus orígenes. Debutó en el teatro bajo la dirección de Adolfo Marsillach y otros maestros españoles. Transcurre una actua-

ción televisiva entre nosotros y, cuando se decide a constituir un conjunto teatral, cae en la fantochada deleznable que lo desacredita ante el juicio de valor crítico aunque, eso sí, logra un público numeroso, fiel, al que no sabe querer ni comprender. Insiste en presentarle un teatro de humorismo rastrero, portazos, gritos y equívocas alusiones.

De pronto “algún santo bendito le tocó en el corazón” —como dice Martín Fierro— e inesperadamente se presenta en Las Palmas, con la conducción escénica del acreditado Carlos Giménez, en *Ardele o la Margarita* de Jean Anouilh, el interesante, por debatido y admirado, autor francés de la generación de Montherland. Secretario de Jovet, el joven provinciano asimila los mejores recursos teatrales del maestro, pero éste no se interesa ni representa ninguna obra de Anouilh.

Su descubridor y patrocinador va a ser Georges Pitoeff, que en 1937 le estrenó *El Viajero sin Equipaje*. Triunfa y se vuelve un autor disputado por los más famosos directores. Con veintitrés obras adquiere notoriedad universal que culmina hacia 1960. A partir de esa fecha, entra en el repertorio del teatro contemporáneo y, finalmente, por su técnica paradójica, se lo estima como el Pirandello francés.

Se caracteriza en *Ardele o la Margarita* por un humorismo negro, sagaz e impactante, que plantea la discrepancia de lo que parecen ser y lo que son en verdad, los personajes de una familia perteneciente a la burguesía militar. El humorismo de tapujos y convenciones, poco a poco deja traslucir la verdad esencial de los personajes que, en rigor, viven una tragedia que por momentos toca los bordes de lo melodramático. Al fin la verdad reluce, destapada por la anciana loca que permanece confinada, sin mostrarse en escena hasta el instante final del desenlace, en una actuación aterradora que pone en evidencia la alta calidad de actriz de Herminia Valdez. La señalamos como la figura más extraordinaria de un reparto en verdad excepcional, de una presentación escénica y de un vestuario adecuado al principio de nuestro siglo, cuando apunta la era del automóvil.

Cabe anotar que el humorismo de la primera parte de *Ardele*, tanto como la transición hacia la tragedia, está conducido por Anouilh



Teatro campesino. Grupo Sabaneta. Estado Aragua. Una escena de "El Viejo" y algunos actores.

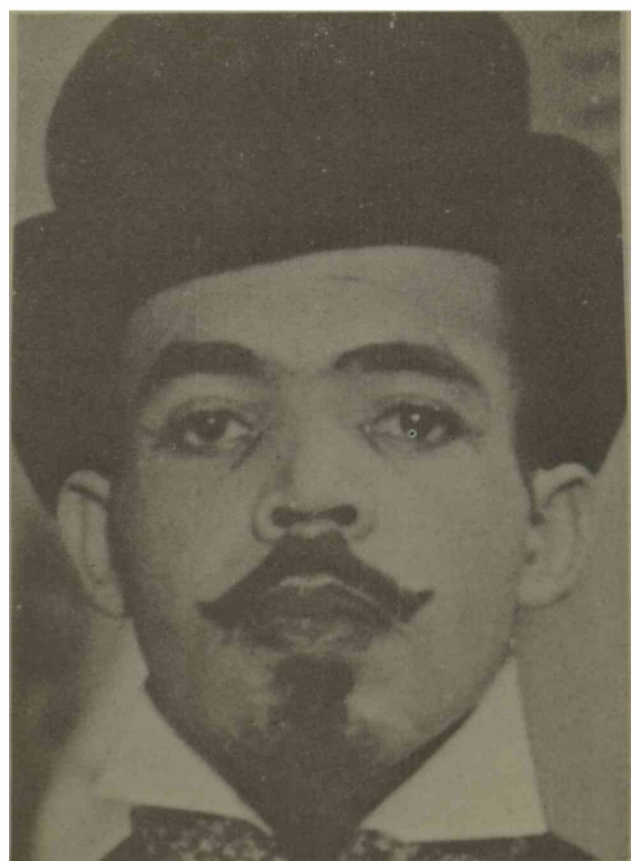
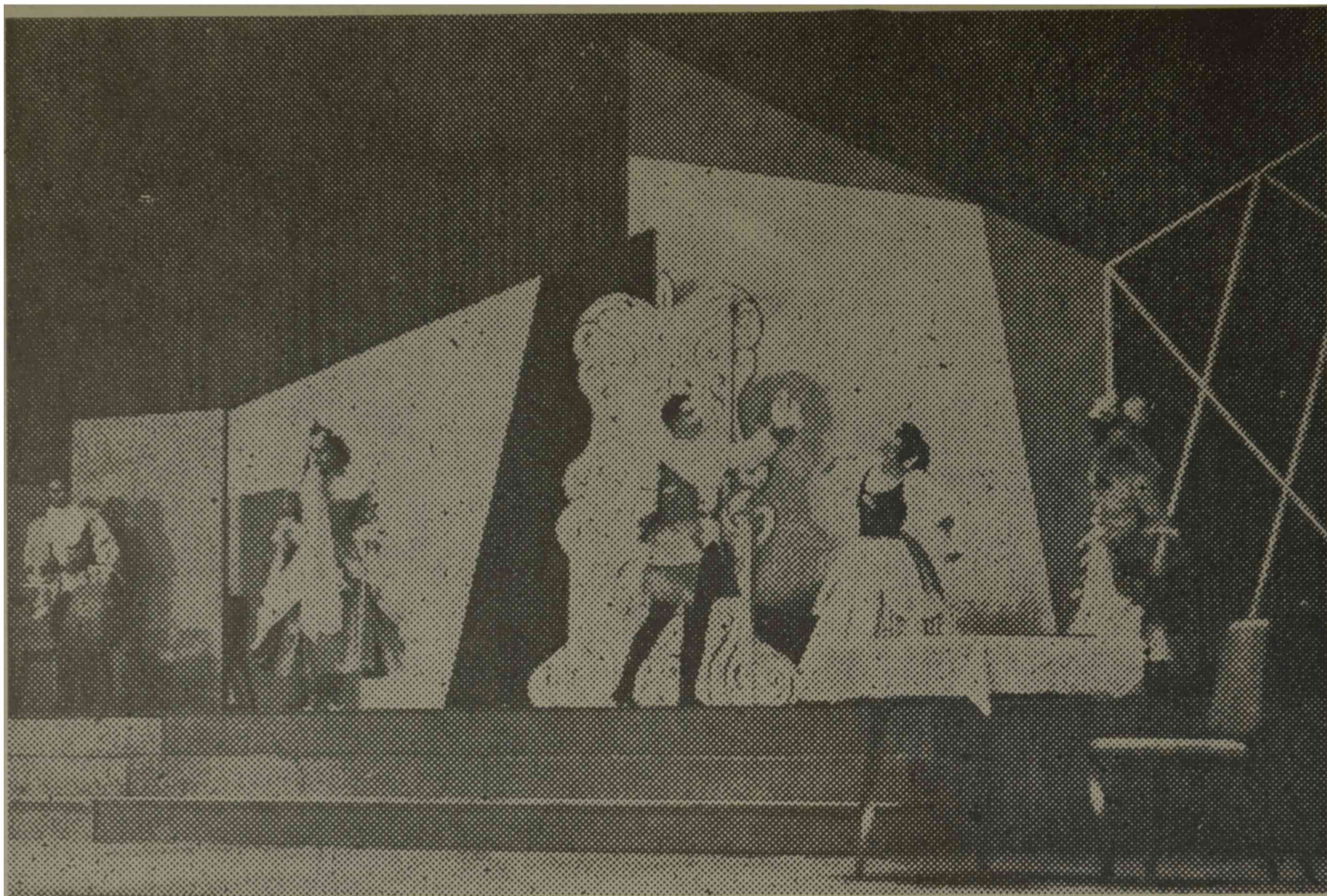




El Aula Magna de la Universidad Central durante una presentación de "Mirandolina". Abajo en acción: Georgina de Uriarte, Aura Avenaño y Estela de la Cruz. A la izquierda: Alfonso Chávez Mercader.

Arriba a la derecha: una escena de "Mirandolina". A la izquierda: Conchita Crededio. Abajo: Aníbal Montesinos en "Los Rivaless". A la derecha: Yolanda Avendaño y Freddy Salazar en "Los Rivaless".

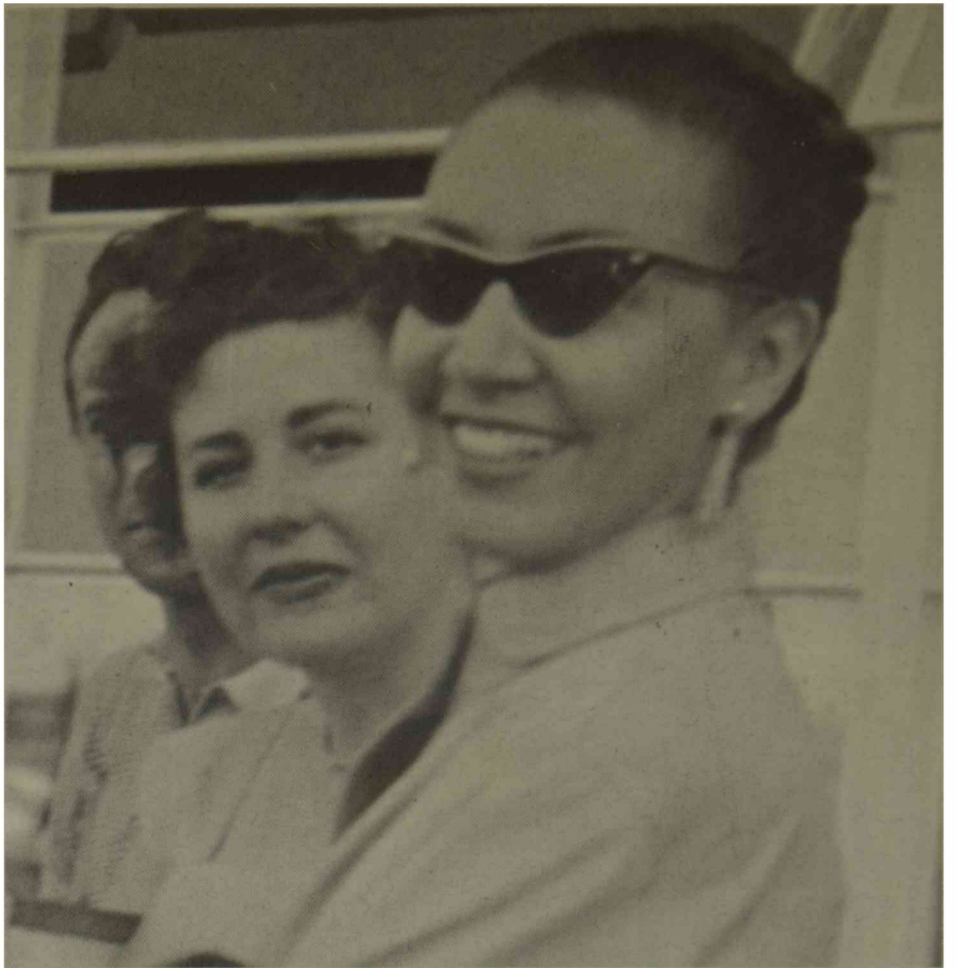




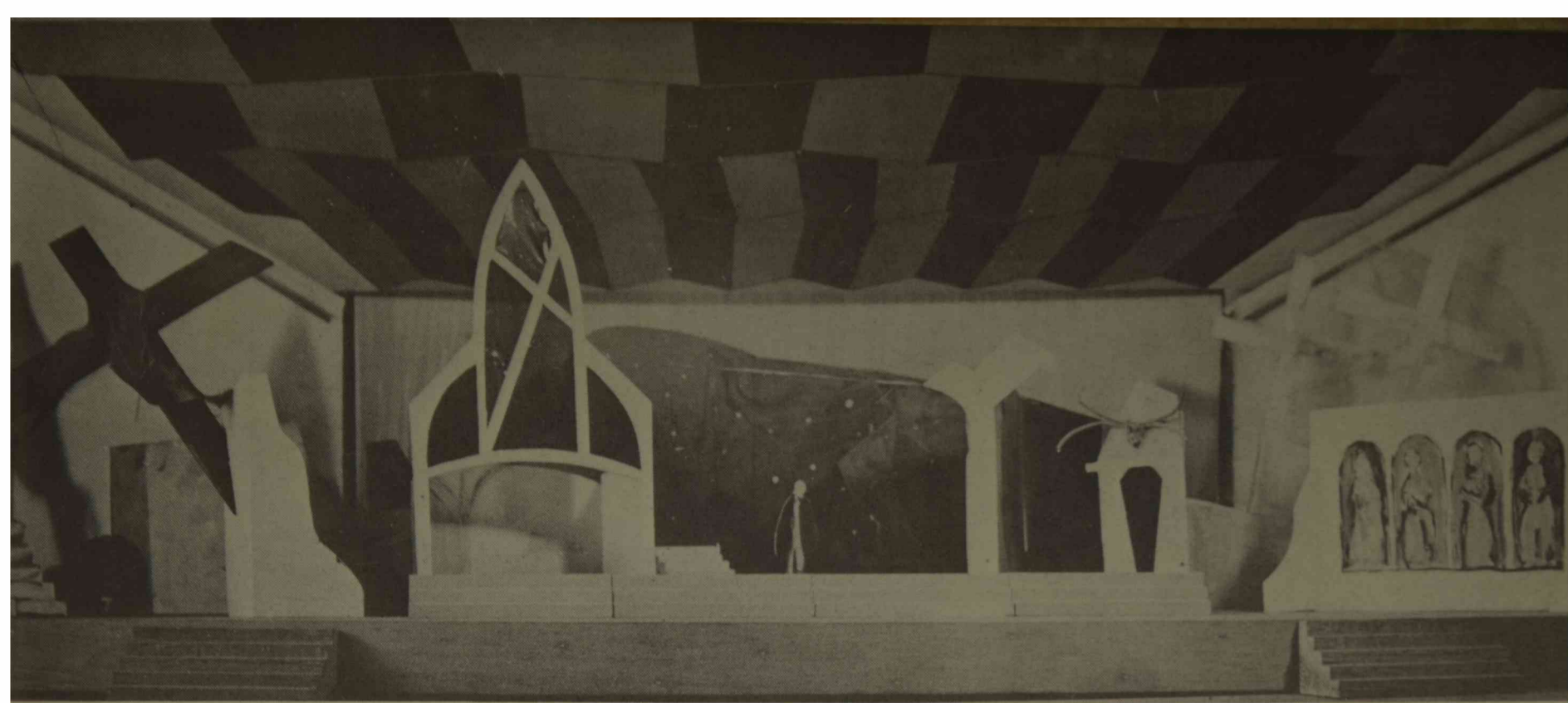
"Mirandolina": decorados en conjunto y actores en acción. Abajo a la izquierda: Aníbal Montesinos en "Los Rivalet". A la derecha: Yolanda Avendaño y Freddy Salazar.

'Los Rivales', una escena en acción. Arriba: Yolanda Avendaño y Rita Mezones.



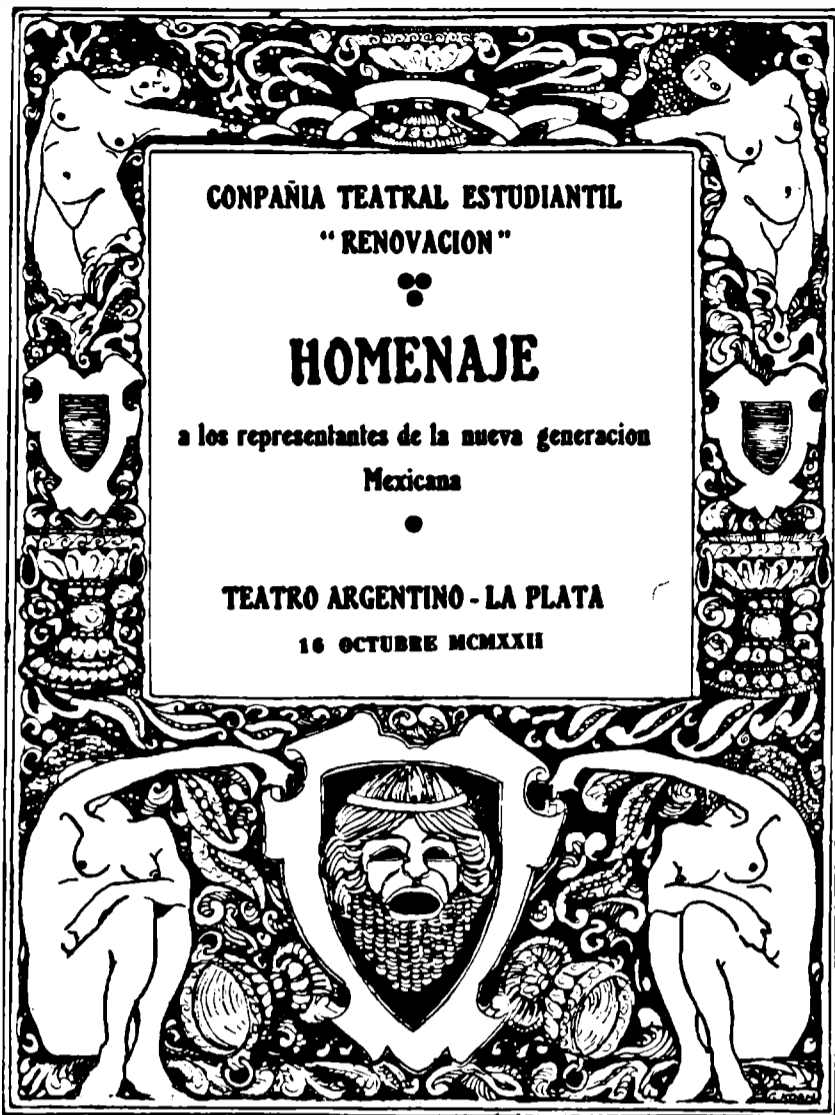


Arriba a la izquierda: Jean Louis Marrault, foto y dedicatoria. A la derecha: Georgina de Uriarte y Marita de Juan. Abajo a la derecha: Marcos Ponce en "Los Rivales". Abajo a la derecha: Lourdes Valenzuela y Carlos Villarroel en "Palabras en la arena".

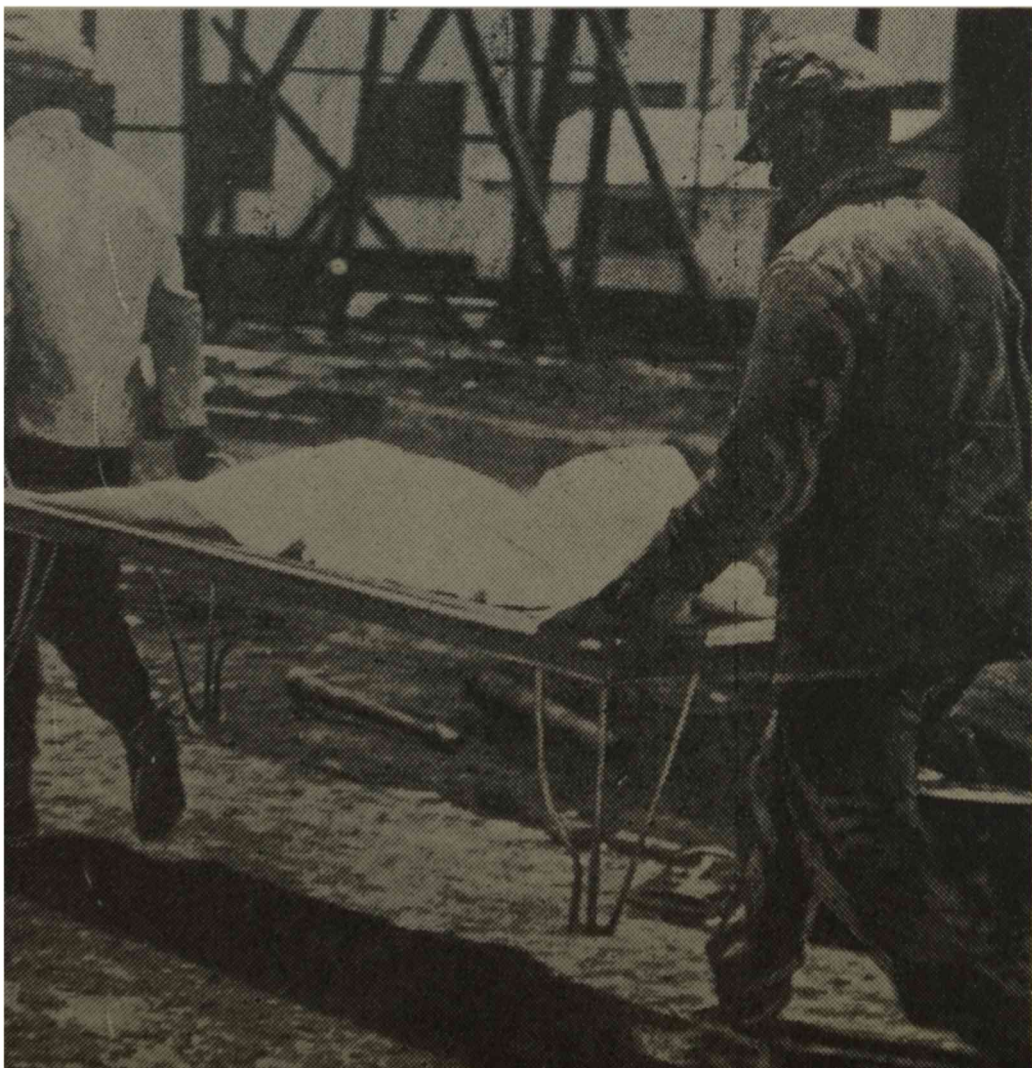


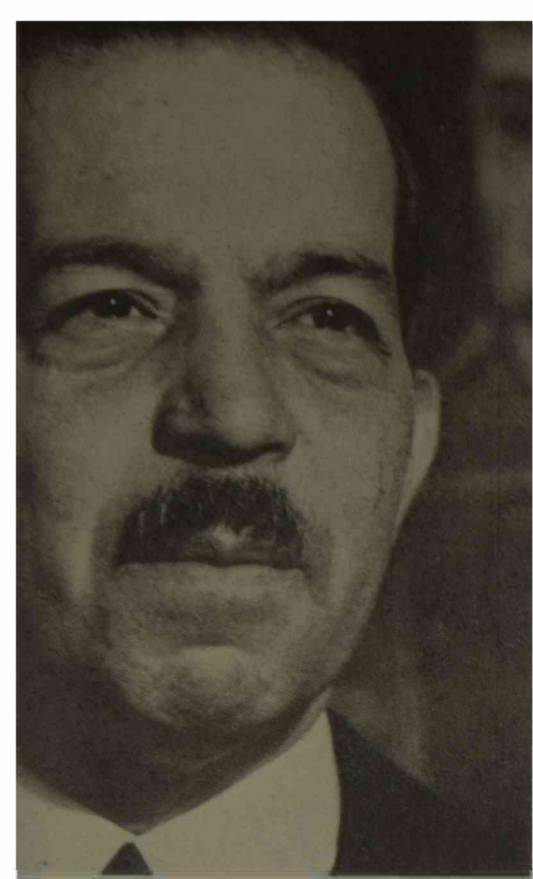
"Don Juan Tenorio". Arriba, escenario simultáneo de 32 metros de embocadura. Abajo: Carlos Márquez y una escena de la obra. Figurines para Brígida (Juana Sujo) y Doña Inés (Georgina de Uriarte), por Natacha Boistel.





Programas del Teatro del Grupo Renovación. Abajo: accidente de trabajo real reproducido en "Ainkemann". Adolfo Travascio, escenógrafo y cartelista del Grupo Renovación.





VALORACIONES
ORGANO DEL GRUPO DE ESTUDIANTES RENOVACION

Revista de Humanidades Crítica y Polémica



El índice intelectual más autorizado de la juventud argentina

EN VENTA EL NUMERO SEIS



Arriba: Pedro Henríquez Ureña. Teatro Argentino de La Plata. Cartel de "Valoraciones". Alejandro Korn. Abajo: Héctor Ripa Alberdi.

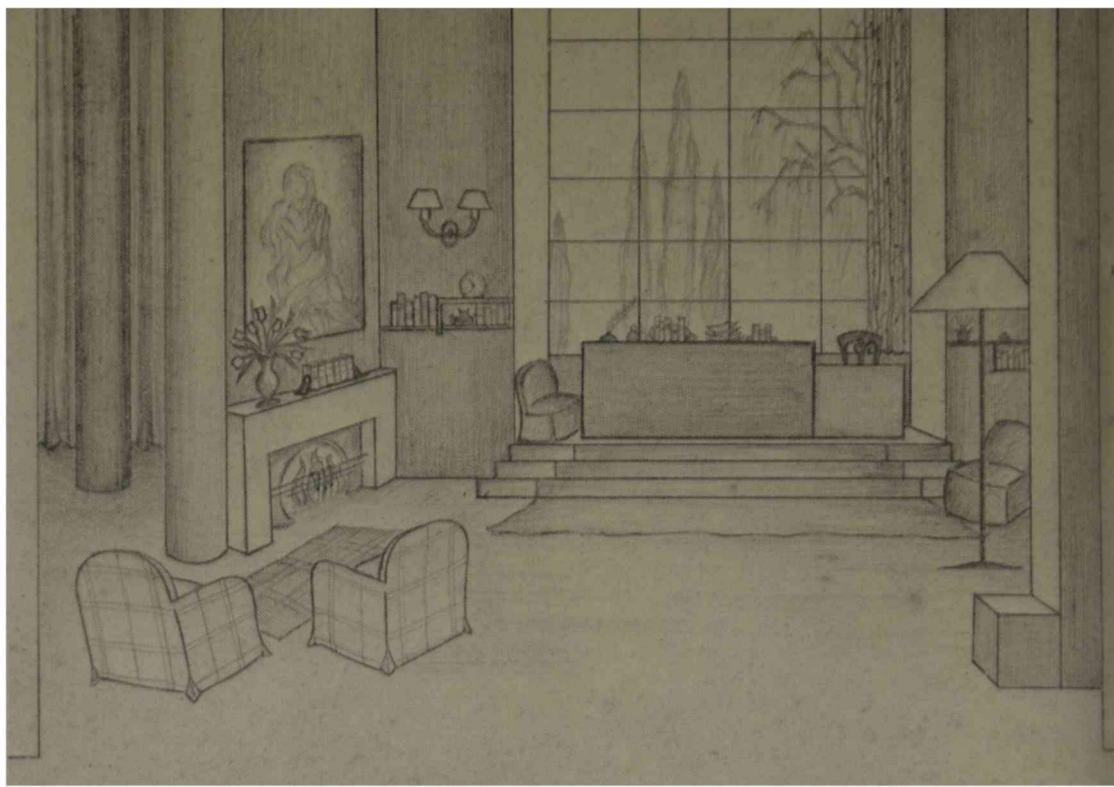


Mariano Montesinos, escenógrafo. Escenario de "Casa de Muñecas". Escena de "Juan José", en acción Milou Díaz, Daniel Domínguez y conjunto de actores. A la derecha: Nelida Araujo, Beatriz Vilá y Anita Aznar.



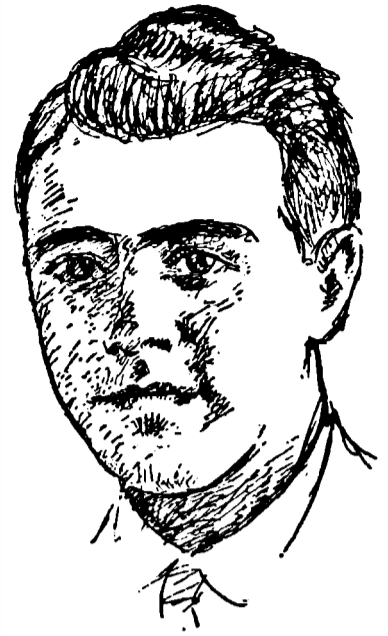
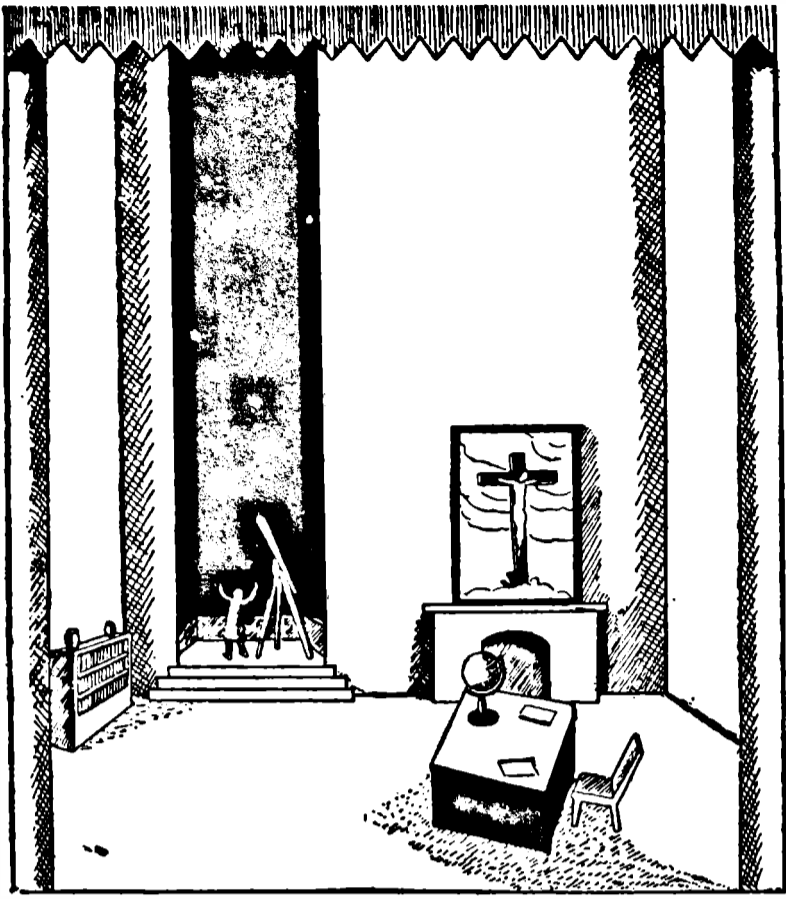
Milou Díaz, arriba a la derecha. A la izquierda "Egloga" en el Teatro de la UPAK: Chula Ovejero, Otelo Ovejero, Eduardo Malnatti. Abajo: Público obrero en el Teatro del Pueblo de Puerto La Plata.



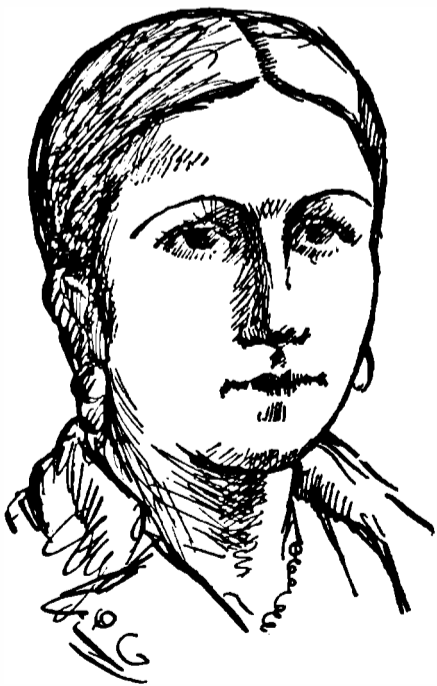


Ernesto Malmierca Sánchez.
Boceto de Otelio Ovejero. Abajo: "Juan José": M. Díaz, Lucía Pernice, Daniel Domínguez. Abajo izquierda: Enrique Anderson Imbert, Pedro Henríquez Ureña, Aníbal Sánchez Reulet. A la derecha: Francisco de Santo. Un distintivo de Ricardo Sánchez.





A la izquierda, arriba: Proyecto de escenario para "Hacia las estrellas". Abajo a la derecha: Programa de "Santa Juana" (bocetos de Travascio). A la derecha, arriba: Mario Botelli. Izquierda, abajo: Delma Cuelli.



TEATRO DE ARTE RENOVACION
SANTA JUANA
 DE BERNARD SHAW

■

SALON DE ACTOS DEL COLEGIO NACIONAL

LA PLATA OCTUBRE DE 1926



Arriba: Francisco Vecchioli.
Programas y figurín para un
personaje de "Santa Juana".




Esena final del drama antiguerrero "Hinkemann"

TEATRO DEL PUEBLO



H I N K E M A N N

A poster for the play "Hinkemann". It features a black and white illustration of a theater stage with a large audience and a figure lying on the floor. Below the illustration is the text "Esena final del drama antiguerrero 'Hinkemann'". Underneath that is "TEATRO DEL PUEBLO" in bold capital letters. In the center is a small square logo depicting a figure holding a flag. At the bottom, the name "H I N K E M A N N" is written in large, spaced-out capital letters.

1º DE MAYO

A las 21 en punto en el Teatro Argentino de La Plata, gran velada de confraternidad obrera dedicada al día de los trabajadores con la adhesión solidaria de las entidades obreras y culturales de la ciudad

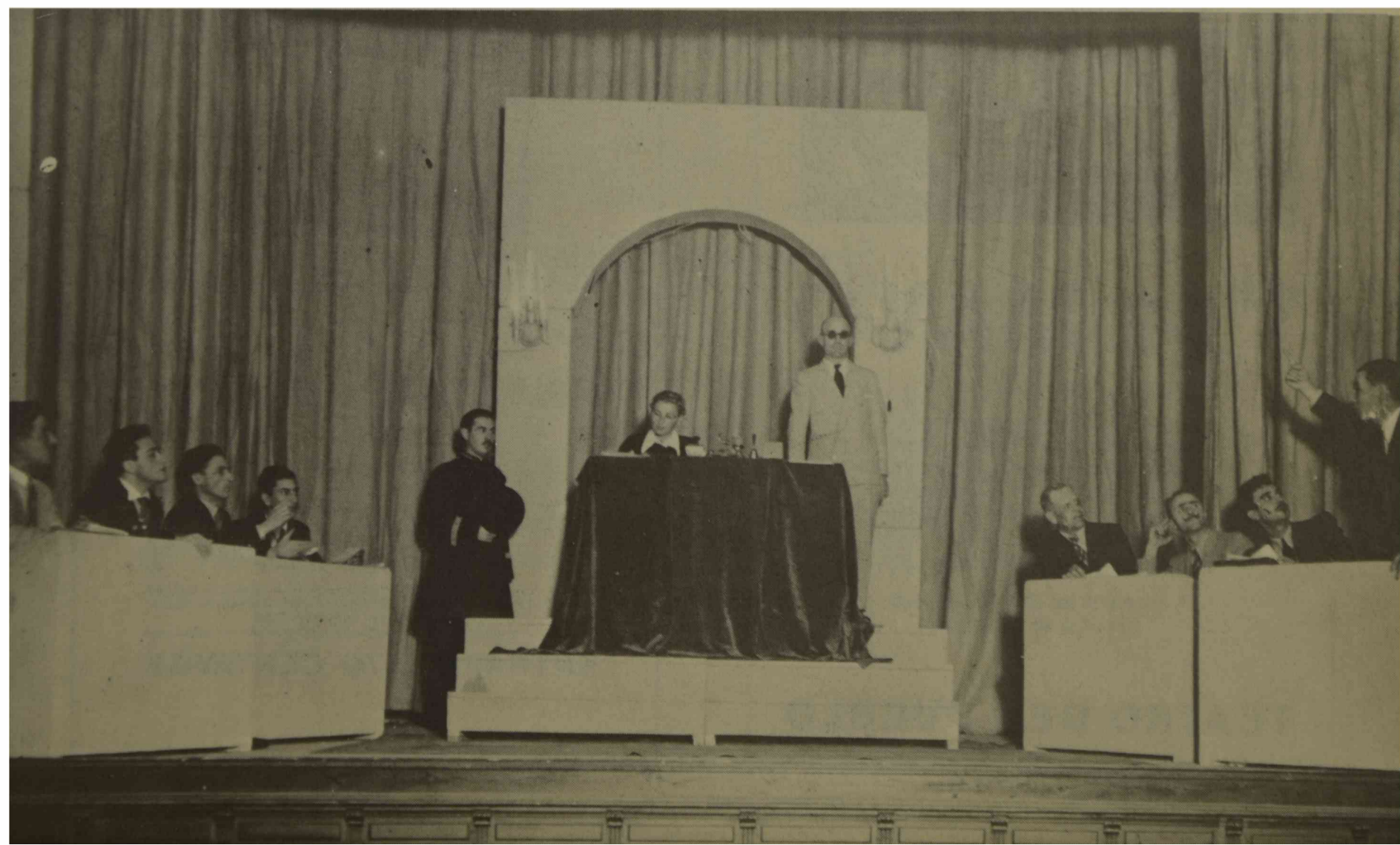
A beneficio del Cté. Pro-Presos Sociales de La Plata

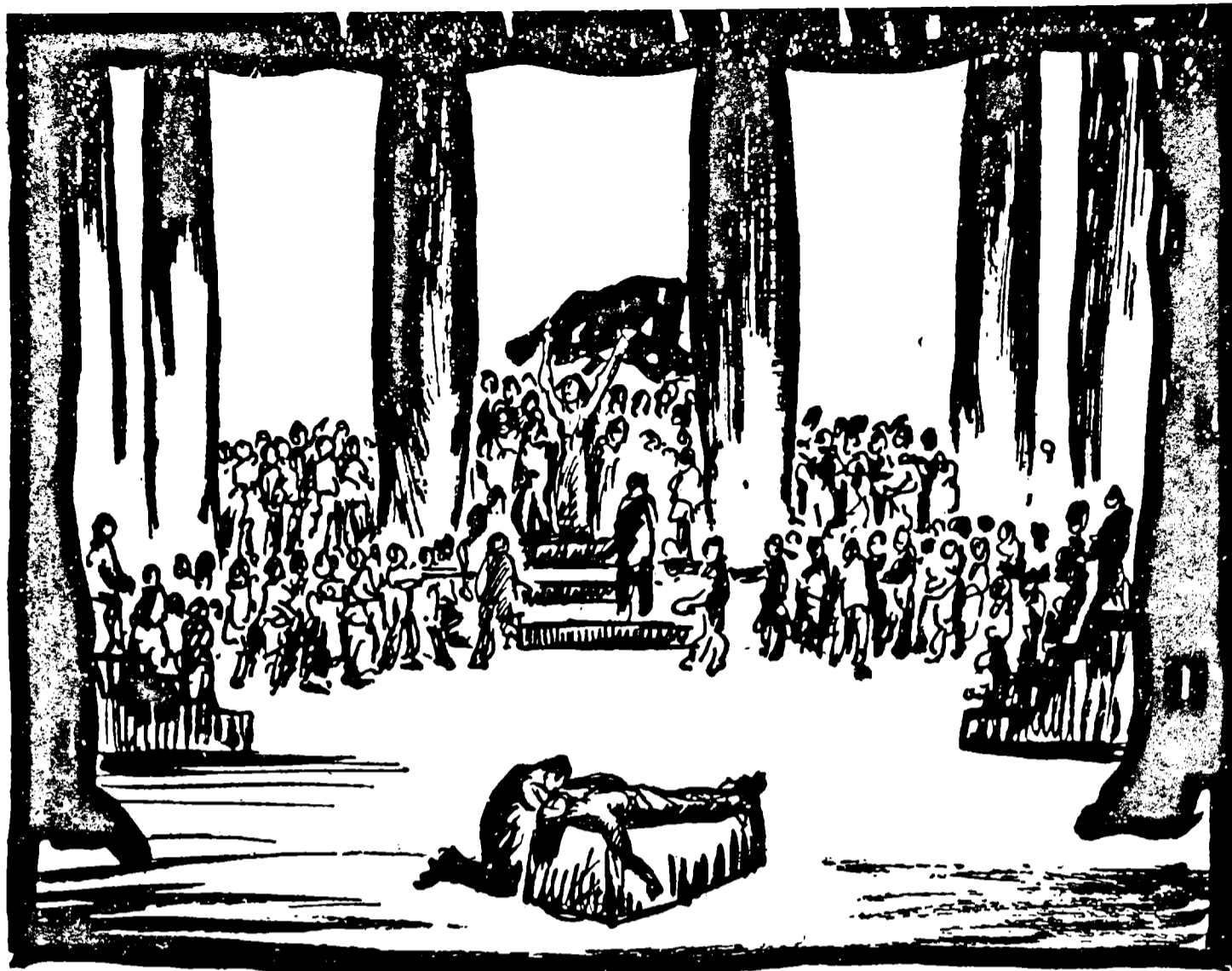
TEATRO DEL PUEBLO

A poster for a May Day event. It features a black and white illustration of a group of people wearing hats. Below the illustration is the text "1º DE MAYO" in large, bold capital letters. Underneath that is a paragraph of text: "A las 21 en punto en el Teatro Argentino de La Plata, gran velada de confraternidad obrera dedicada al día de los trabajadores con la adhesión solidaria de las entidades obreras y culturales de la ciudad". Below that is another line of text: "A beneficio del Cté. Pro-Presos Sociales de La Plata". At the bottom, "TEATRO DEL PUEBLO" is written in bold capital letters.



Arriba, izquierda: "Egloga"
A la derecha: Daniel Domínguez.
En el centro, Guillermo Korn (silueta) y Luis Aznar.
Abajo: una escena de "Los Malos Pastores"





Dibujos y grabados de Francisco De Santo para programas del Teatro del Grupo Renovación.



1º DE MAYO

A las 21 en punto en el Teatro Argentino de La Plata, gran velada de confraternidad obrera dedicada al día de los trabajadores con la adhesión solidaria de las entidades obreras y culturales de la ciudad

A beneficio del Cté. Pro-Prisos Sociales de La Plata

TEATRO DEL PUEBLO



DIA 1º DE MAYO, A LAS 21 HORAS, EN EL TEATRO ARGENTINO DE LA PLATA

PETROLEO

DRAMA EN TRES ACTOS DE MAURICIO MAGDALENO POR EL CONJUNTO DE TEATRO DEL PUEBLO

REPARTO

<i>Nando Galván</i> . . .	D. Domínguez	<i>Miguel Juanes Allen</i> . . .	M. Carrara
<i>Cande</i> . . .	B. M. Villá	<i>Cecilia Romero</i> . . .	Carlos Ponce
<i>Tulio Reyes</i> . . .	Arturo Toal	<i>El Ingeniero Hilde</i> . . .	A. Scotti
<i>Demido Vago</i> . . .	Fernando Lays	<i>El Ayudante</i> . . .	Juan Corré
<i>Rosario</i> . . .	O. Stravinska	<i>El Proa. Murguía</i> . . .	Tito Tato
<i>El Jefe de Letras</i> . . .	O. Ovejero	<i>Nedra</i> . . .	F. Lamas
<i>El Perro</i> . . .	José Pérez	<i>Rosario</i> . . .	E. Zamora

Ranoberos, guardias, trabajadores

Dirección escénica: Domínguez. — Decorados: Korn. — Escenario: Scopel.
Apuntador: Grosso. — Transpunto: Sales

ENTRADA: 0.70 CENTAVOS

con el acento y firmeza propia de un maestro del teatro francés. Tal vez Carlos Giménez, que lleva con acierto, en general, la sucesión escénica, debió detenerse a comprender más sutilmente la calidad del humorismo de Anouilh, mantenerlo a ese alto nivel, sin caer en alguna caracterización o actitud que se rebajan a lo cómico. Tal es el caso de Villardieu, interpretado por Julio Jung, que posee sobradas condiciones de actor como para haber “contenido” mejor la modalidad del personaje.

En suma, sin regateos, la versión de *Ardele* en Las Palmas es excelente. El público colma el teatro y se complace antes de levantarse el telón, en oír una sincera “mea culpa” de Jorge Palacios, transmitida por los parlantes de la sala, en que promete a su público una nueva forma de teatro de más altura artística. Es una polinodia ejemplar. El buen suceso de *Ardele* ojalá retenga a Jorge Palacios en una sostenida campaña por el buen teatro, teatro que el público caraqueño ama y comprende. El corte de melena y patillas bien puede señalar un momento significativo promisor en la trayectoria del Teatro Las Palmas y de su empresario Enzo Morera, que está demostrando versatilidad y sensibilidad.

A Caracas le falta un teatro comercial permanente al servicio de la cultura teatral. Ese teatro bien puede ser Las Palmas, según lo demuestra la experiencia feliz de *Ardele* o *la Margarita*.

DIVINAS PALABRAS

Las acotaciones sobre ambiente, movimientos de intérpretes y otras, todas relativas a la puesta en escena de sus obras teatrales, escritas por Valle Inclán, son tan exactas y hermosamente redactadas, que tienta incluirlas, como parlamento, en el montaje escénico. Si bien el teatro de Valle Inclán, en la tercera etapa de su fabulosa carrera literaria, se

presenta en su trama, texto y tema, libre de toda receta o convencionalismo consagrado, en lo que atañe al escenario, según se puede deducir de las acotaciones, parece atenuarse al modo típico del teatro a la italiana.

Así lo entendió María Casares, cuando vetada para actuar en España por la dictadura de Franco, dejó temporalmente París, donde se afirmó en lengua francesa, para presentarse en Buenos Aires con *Divinas Palabras* en una versión entrañable, a la que no era ajena su condición de gallega y la consiguiente "saudade" de la tradición de su tierra supersticiosa y burda, pero transida de un poético aroma de leyenda.

Creo que la interpretación de *Divinas Palabras* por el conjunto de María Casares es el que habría aprobado sin regateos Valle Inclán, ya que el de la eximia actriz gallega (devenida a la fuerza eximia actriz en Francia) se atiene mejor a la visión escénica que señalan las acotaciones del teatro que, como queda dicho, Valle Inclán las perfilaba tan hermosas como exactas para guía del director de escena. Decir que la versión de María Casares es más valleinclanezca que la de Carlos Giménez en el Ateneo de Caracas, no implica menoscabo alguno para la que comentamos, en la Sala Rajatabla de nuestro primer centro cultural. Dadas las características escénicas de dicha sala, entendemos que, por deficiencias ineludibles de paramento escénico, esta obra no podía ser representada con lo esencial gallego, que, así sea transfigurado de lo real costumbrista a la forma poética de un trasfondo mágico siempre trasunto del complejo ser céltico galaico. Tan limitante inhibición para trasponer *Divinas Palabras* a un medio técnico como el de la Sala Rajatabla, desprovista de aparejos teatrales, técnicamente desnuda, arquitectónicamente inacabada, suerte de barraca improvisada e incómoda, encontramos en este experimento una grandeza y un poder subyugante. Esta presentación, acaso, es la más notable labor emprendida entre nosotros por Carlos Giménez.

Despojada de las indicaciones de forma, dicción, paisajes escénicos y clima lugareño, se presenta en el Ateneo una versión intemporal donde tan sólo sobrevive la condición humana, su miseria, rapacería y cruel-

dad tanto como la chispa divina de la redención por la piedad y el perdón. En tal sentido, Carlos Giménez ha triunfado plenamente, trabando chirridos, clamores, erotismo y por momentos, agrupamientos casi de ballet, en que la diversidad de los personajes se funde en un solo ser monstruoso, de múltiples miembros y una sola voluntad infame. Que la voluntad de concebir este espectáculo, acaso sin razón, intimidó a Carlos Giménez, se revela en la colaboración y asesoramiento que demandó a críticos, profesores y los infaltables manipuladores de esas consabidas “versiones” sospechosas.

Donde menos hace falta la versión enmendadora del autor, casi siempre a cargo de gente que nunca escribió teatro, es en el caso de Valle Inclán, dadas sus admirables acotaciones indicativas. Es probable que un nuevo estudio acerca del teatro de Valle Inclán y su puesta en escena, permita crear un personaje, una suerte de “bastonero”, como en ciertas danzas con cambio de figuras, que inserte en los textos hablados las acotaciones. Algo intentó quien esto escribe, en la *Farsa y licencia de Reynal castiza*, de donde de memoria retenemos las citas de unas acotaciones.

*Vuelta de fantoche,
golpe de bastón,
mirada “feroche”
del viejo mandón.*

El efecto resulta contundente en los “esperpentos”: describir la acción reiterando lo que acontece en la escena:

*Un temblor cachondo
le baja del papo
al anca fondona
de yegua real.*

Es un desenfado, un efecto de marionetas, que le cae muy bien al diálogo y la acción escénica de Valle Inclán.

Dos aparejos planos cruzados, uno que sube y baja entre áspero chirrido de cadenas, completan los efectos musicales, los vestidos y la

iluminación; todos, elementos que señalamos como excelentes dentro de lo concebido en la adaptación de Horacio Peterson y la idea general de Giménez.

El conjunto de actores y actrices irreprochables, señalándose especialmente Sonia Berah, Esther Plaza, Carlos Canut, Alfredo Sandoval y Fernando Calzadilla, éste en el repugnante, pero clave papel de Laureaniño, el idiota macrocéfalo, rentable para la mendicidad, centro de la torva disputa.

Juicio final: un buen espectáculo aquí y —todo puede suceder— aun en España. Probable juicio de Valle Inclán: caerle a bastonazos e insultos ceceantes. Un gallego enfurecido es cosa de mucho miedo.

*La luz apagó con el tabuco
como en los bailes de Lavapiés
y desenredo con este truco
todos los hilos del entremés.*

EL JUEGO

Mariela Romero volvió a traer al Ateneo la obra que ya se sostuvo en el cartel de Rajatabla, antes de la presentación de *Divinas Palabras*. Con motivo de su estreno, *El Juego* obtuvo buena apreciación crítica y aceptación del público. Se trata, efectivamente, de un juego entre dos niñas próximas a la adolescencia que interpreta la misma autora, Mariela Romero, del elenco estable El Taller de Teatro del Ateneo de Caracas, dirigido por Carlos Giménez.

Martha Velazco es la otra figura que interviene en la simultaneidad del juego y diálogo entre las niñas, que ni siquiera tienen nombre en el reparto. Recurso acertado. Porque en el transcurso de la pieza las personalidades se intercambian y, al fin se comprende que en verdad forman un solo ser, pese a la enconada maldad con que se acuchillan una

a otra en juegos de palabra que transcurren en un continuo juego infantil. El escenario es un parque dotado de toda clase de aparejos propios para diversión de niños. Ni un solo instante cesa el correr, trepar, balancearse o girar, mientras las palabras de una y otra desatan obsesiones psicológicas, ya sea por relatos de sueños infantiles, como por un lenguaje inusitado, en el que la sífilis, la prostitución, el lesbianismo, revelan un complejo anímico, enredado en el juego de ese par de criaturas transidas por los venenos de los adultos.

El Juego trae de inmediato la reminiscencia de *Los Niños Terribles* de Jean Cocteau, pero sin sus visos poéticos. Se puede decir que Mariela Romero se adentra en lo equívoco infantil con despiadado verismo.

El lenguaje de los sueños se transfiere, al relatarlos, en sensaciones carnales y el paisaje de las andanzas de los príncipes encantados en sensual percepción de las yerbas, el aire, la penumbra y el misterio del mundo onírico de los cuentos de hadas, evocados para provocar el furor, el llanto o el repudio de una u otra de las incansables jugadoras, transcurren sin cesar en carreras, toboganes, y hasta sillas para inválidos, manejados con prodigiosa habilidad en el movimiento, las vueltas y los frenazos en seco.

En este punto hay que elogiar la maestría de Armando Gotta, director de la difícil puesta en escena, donde venenosas palabras y torvas intenciones no ponen pausa, ni un instante, al movimiento de los juegos pueriles a que se entregan las amigas hostiles sin parar.

En este desconcertante y cautivante vaivén, el público queda prendido sin necesidad de coherencia argumental entre los temas que se suceden, sin entrabamiento ni justificación, donde alternan en una u otra protagonista la prepotencia dominante, el sometimiento medroso y siempre, la mala intención.

En los minutos, casi diríamos segundos finales, inesperadamente se patentiza un desenlace y una cierta explicación de lo visto y oído por los espectadores, mantenidos en vilo y atrapados por el doble juego del movimiento y de las palabras, uno y otro de justa eficacia teatral. De

pronto, ambas, unidas fraternalmente en el miedo, presienten la llegada de El Viejo que les pedirá cuentas de las limosnas conseguidas en el día. Un día perdido en el doble juego de los saltos y carreras y la mala intención de las palabras. Ya va a llegar. Las dos amigas-enemigas se abrazan espantadas, derrumbadas en el suelo por el terror de lo inminente inexorable.

Interpretación, dirección, vestuario, iluminación, todo está bien en *El Juego* y todavía deja la esperanza que Mariela Romero, ya excelente actriz como Martha Velazco, siga escribiendo teatro con empecinada voluntad.

EN EL TEATRO UNIVERSITARIO
DE CARACAS

a

Georgina de Uriarte

TEXTOS DE DAISY ROSCO, ALFONSO RUMAZO GONZALEZ, GLORIA STOLK, GEORGINA DE URIARTE, GUILLERMO KORN Y OPINIONES DE ALBERTO DE PAZ Y MATEOS, VINICIO ADAMES, RAFAEL PINEDA, SANTIAGO MAGARIÑOS, NICOLAS CURIEL, JUANA SUJO, E. FEO CALCAÑO, Y OTROS

En 25 años, buena etapa para el balance, se ha logrado una estructura teatral teórica y práctica de primera magnitud. En el comienzo de esta etapa: Guillermo Korn, Juana Sujo, Ana Julia Rojas, Pepe Pito, Natalia Silva, María Teresa Otero, Horacio Peterson, Magariños, Rengifo, Romeo Costea, Alberto de Paz, etc. echaron los cimientos solariegos para que el talento y el entusiasmo de Chocrón, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Pedro Berroeta, Uslar Pietri, René De Sola, Alvaro Dobles, Nicolás Curiel etc. edificasen con sus respectivos aportes el óptimo y vivificante edificio del teatro venezolano actual... Lorenzo Batallán. En "Grandeza y Miseria del Teatro Venezolano". El Nacional, 27 de junio de 1974.

El escritor Guillermo Díaz Plaja, director de la Escuela de Arte Dramático en España, juzgó con las siguientes palabras, la versión de Don Juan Tenorio presentada por el Teatro Universitario: "Empiezo mi actuación en esta tierra, coincidiendo con la magnífica representación de Don Juan Tenorio, espléndidamente dirigida por el profesor Korn, con enormes aciertos de escenografía y de interpretación". "Universidad Central", 1955.

La primera obra que se presentó me pareció excepcionalmente agradable y especialmente el decorado, vestuario y escenografía fueron excelentes. Mariano Picón Salas. "Universidad Central". 15 de Julio de 1955.

GUILLERMO KORN: SU PASO POR EL TEATRO UNIVERSITARIO

En 1942, gracias a dos estudiantes de la Universidad Central, todavía en la esquina de San Francisco, Raúl Domínguez y Zapata, comienzan a ventilarse las primeras actividades artísticas. Raúl Domínguez, siendo un líder político, durante sus mitines caracterizaba la figura de Cantinflas y creaba pequeñas obras, construyendo sus propios muñecos para representarlos en marionetas. Estos dos estudiantes montaron, como primera obra, *El Mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona. Ya el teatro tenía sus bases y se contrató a Rivas Lázaro. Se montó *Espectros* de Ibsen, donde actuaban dos talentosos hermanos de apellido Montero y se invitó a dirigir a Jesús Gómez Obregón, quien ya tenía formado un grupo teatral.

Durante los años siguientes, el Teatro Universitario, como todas las actividades culturales de esta casa de estudios, sufrió altos y bajos debido al constante cambio de Rectores. Vivió un período inestable, mientras que el Liceo Fermín Toro fundaba su teatro en 1945 con Alberto de Paz y Mateos, montando obras de Cervantes, O'Neill, etc.

Más adelante, se nombró Director de Cultura a Israel Peña. Este fue un paso más para la consolidación de las actividades culturales.

¿Qué sucedía con el teatro en general?

Toda esta situación que frenaba la verdadera creación de un fuerte centro de cultura y el establecimiento de un verdadero Teatro, es más

fácil de comprender si ligamos el Teatro Universitario a la historia del teatro en general.

Igual que en el resto del mundo, Venezuela fue afectada por la involución del teatro. Había existido una cierta estabilidad teatral, se representaban obras, venían compañías de espectáculos, es decir, había interés. Esta situación cambió con la explosión cinematográfica; y como este teatro no estaba organizado, el cine lo mató al nacer. El teatro sufrió un eclipse. Pronto los edificios de teatro, como el Caracas y el Roma, se convirtieron en salas de cine.

Sin embargo, siempre hubo alguien que se encargara de luchar por que subsistiera el teatro. Este caso en particular lo vemos con Juana Sujo, quien vino a Venezuela a filmar *La Balandra Isabel llegó esta tarde* y se quedó. Comenzó la batalla por revivir el teatro y sus efectos se ven realizados hoy: gran parte de los actores de nuestra televisión vienen de la Escuela de Juana Sujo.

Para esos momentos, la Universidad Central nombra director del Teatro Universitario a Román Chalbaud y comenzaron a ensayar *Larga Despedida* de O'Neill, que no se llegó a presentar.

En 1955 se organiza un verdadero Teatro.

Es nombrado Rector el doctor Pedro González Rincones, quien tiene oportunidad de conocer el teatro de la Universidad de Chile. Se entusiasma y vuelve decidido a organizar el Teatro Universitario. Buscando un director, se entera el Rector que un profesor de Periodismo, Guillermo Korn, había trabajado en el Teatro de la Universidad de La Plata y le encarga la dirección. Román Chalbaud sigue en el Teatro prestando colaboración como actor.

Guillermo Korn comienza a dirigir el Teatro. Sus primeras intenciones son reformar varios aspectos; por ejemplo, desea un Teatro Universitario, cuyos valores ofrezcan calidad artística y no propaganda de una posición social o política. En segundo lugar, quiere que las obras que se presenten, tengan relación con los estudios literarios de la Universidad y, por lo tanto, considera aconsejable obras representativas de determinadas épocas. Por otra parte, los deseos no sólo de Korn, sino

de su grupo, eran que el teatro renaciente fuera parte de la extensión universitaria, es decir, que llegara al pueblo y a todos en general. No se deseaba que fuese un teatro de formación profesional de actores, puesto que éstos son estudiantes que van a ejercer otras profesiones.

Guillermo Korn, luego de haber explicado sus deseos para aquel entonces, dice hoy:

Toda persona sirve para ser actor, pero no todos sirven para ser actores profesionales. En general, todo estudiante es apto para un determinado papel que va bien con su índole personal. Pero no puede hacer toda clase de papeles. A los estudiantes hay que utilizarlos circunstancialmente, pues van y vienen. Si se les escoge un papel adecuado, lo hacen tan bien como un profesional.

En cuanto a los beneficios que el teatro puede prestar a los estudiantes en general, Korn expresa: el estudiante en el teatro, además de servir de actor, completa su formación. Aprende a caminar, a tener desenvoltura, a pronunciar bien, a no tener vergüenza escénica; es decir, le da seguridad, lo libera de complejos como la timidez. Un ejemplo práctico eran los ensayos a los cuales acudían hombres y mujeres en malla de ballet, con lo cual desaparecía el complejo de un falso concepto del pudor.

Un caso práctico de suspensión de tal complejo, es Rita Mezones Ron, entonces estudiante de Diplomacia, quien carecía de toda desenvoltura. Ingresó al teatro, pero no quería actuar por vergüenza. Finalmente, se logró que actuara y resultó ser una buena actriz.

Casos como este, se presentaron varios. Pero en todos fue efectivo el resultado del teatro. Durante ese año, Rita Mezones Ron escribió un artículo en el Boletín Informativo de la Universidad Central de Venezuela, con fecha 12 de julio de 1956, explicando los efectos que el ingreso al teatro había producido en ella:

“Me paré en medio del escenario —dice Rita— miré a todos lados. Sentía que cambiaba de colores y de tamaño. Me sentía chiquitica, y de pronto . . . como un torrente se me vinieron las palabras. Después no sé cómo explicar lo que me sucedió, fue como una liberación, como si de pronto un nuevo sentido de lo humano se me hubiese hecho presente, era

capaz de comprender sentimientos que no habían estado antes en mí, pero que, sin embargo, se me hacían presentes y los tomaba como míos en el momento de convertirme en otro personaje que no era yo. Comencé a estudiar con ahinco, hice otros papeles, perdí mi timidez y vi nuevas posibilidades en mi carrera. Fue como encontrarme a mí misma en la vida de los seres que interpretaba”.

La primera obra que presentó el Teatro Universitario, bajo la dirección de Guillermo Korn, *Mirandolina*, de Carlos Goldoni, una obra del siglo XVIII, fácil de entender por todo tipo de público. En ella actuó junto a estudiantes una actriz profesional: Georgina de Uriarte. Según Guillermo Korn, la facilidad del estudiante para hacer un cierto papel se perfecciona, si en determinado momento actúa con actores profesionales, sobre todo en el primer período de formación. Así se practica en Universidades de Europa, Estados Unidos y Argentina.

Más adelante se presentó la reivindicación de una obra de la literatura española, de profundo arraigo popular en todos los países de lengua castellana, devaluada por los cómicos españoles que la convirtieron en una obra cómica, desconociendo su contenido y significado: *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Con un reparto de estudiantes actuaron Juana Sujo y Carlos Márquez, quien hizo el Don Juan, como artistas invitados. Se representó con su verdadero sentido de auto sacramental en el Día de los Muertos, según la tradición. Se procuró darle su verdadero carácter y se montaron siete escenarios simultáneos, y la obra se desarrolló en una sola secuencia, sin entreactos.

El Director del Instituto de Teatro de España, Guillermo Díaz Plaja, quien asistió al estreno de la obra, afirmó que se le había restituido su verdadero sentido. En fin, esta presentación fue un éxito rotundo: llevó, en cinco funciones, doce mil espectadores.

Luego el Teatro Universitario presentó una obra que nunca se había representado: *Los Rivaletas*, de Andrés Bello, adaptación de Sheridan, con reparto total de estudiantes. De aquí en adelante no se volvieron a utilizar actores profesionales.

El teatro quedó reorganizado en el lapso de un año bajo la dirección de Guillermo Korn y como coordinadora de escena Georgina de Uriarte. El grupo estaba formado por unos treinta alumnos, y en ese lapso se representaron ocho obras, además de cuarenta espectáculos para el Festival del Libro, donde se invitó a todos los grupos teatrales de Venezuela a participar en un escenario levantado en la Plaza del Rectorado.

¿Qué es el teatro para Guillermo Korn?

Para Guillermo Korn, el Teatro Universitario es una función docente que debe estar a cargo de profesores universitarios competentes, porque teatro es una actividad que despierta pasiones, celos entre sus componentes, porque el ambiente teatral se presta un poco a perder la disciplina. Esto es importante en una universidad, tanto o más, cuando gente que no pertenece a ella se infiltra y crea problemas; inclusive se vio el caso de personas que se inscribieron en una escuela universitaria sólo para entrar al teatro. Agrega:

—Debe tener carácter docente, universitario, con una disciplina de cátedra universitaria; si no es así, se presta a la infiltración de elementos malos y se convierte en un medio de propaganda.

¿Qué relación podría tener el Teatro Universitario con la creación de una Escuela de Arte Escénico?

—El Teatro Universitario y la Escuela Universitaria de Arte Escénico son dos cosas apartes. Ambos deben existir. Es necesario el teatro típico y tradicional de estudiantes. Ayuda a su formación personal. La Escuela en cambio forma actores que van a dedicarse a esa carrera. *Daisy Rosco*. “Universidad Central”. (Fragmento del reportaje: “Teatro Universitario”).

EL “DON JUAN TENORIO” EN LA UNIVERSIDAD

Brillante, magnífica, la iniciativa del grupo escénico universitario —que rigen con tanta sabiduría, arte y emoción, Guillermo Korn, Geor-

gina de Uriarte y Ema de Korn— de restablecer la costumbre colonial de representar el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, el día de los muertos. Irrevocablemente ha venido extinguiéndose esa práctica ritual en América, a tal punto que ya en muchos países ni la recuerdan. Lo romántico es así, de limitada duración, a causa de su énfasis sentimental; aparte de que las seducciones y raptos, en nuestro tiempo, ya no corresponden a donjuanismo, sino a prácticas más o menos difundidas en que coopera eficazmente la propia mujer. Nuestro siglo peca más que el diecinueve y no se sorprende mucho con las fallas morales del individuo. Más que de rendir corazones, ocúpase de lograr pan y paz. Y los busca con ahinco, presionado por el concepto de la vida, que no por el de la muerte. Y el *Tenorio* habla del morir, de la ultratumba, de la teoría mística de la salvación de las almas.

El Teatro Universitario, tan joven aún —data de pocos meses— camina ya por ruta firme, y ha podido contar con un ambiente de entusiasmo ferviente, tanto en sus creadores y dirigentes, asesores y comparse, como del público que va a llenar con su presencia y sus aplausos el Aula Magna de la Ciudad Universitaria. Circunstancia feliz, ya que el arte escénico toma savia y oxígeno vitales del público, al cual entrega, al par, distracción, meditación y cultura.

Dos grandes novedades exhibió la célebre pieza de Zorrilla, remozada por Korn y Georgina de Uriarte: la interpretación, intelectualista, tomada de las observaciones sagaces de Ortega y Gasset; y la adaptación a un escenario único, decorado con hemosas síntesis simbólicas. Esta doble labor, de profundidad lógica la una y de desentumida y estimulante fantasía la otra, muy difíciles ambas, obedeció limpiamente al avasallador empuje de quienes la tomaron, alcanzando en ello una victoria evidente.

Hay la manera filosófica y hay la manera romántica, para presentar este drama. La segunda, que correspondería a una fidelidad estricta al criterio del poeta-autor, parece ser la preponderante, muy a pesar de la palabrería retórica con que se inflaban esas producciones. Más que profundidades en el pensar y el sentir, Zorrilla creó una pieza literaria cón-

sona con la época, sometiéndose a la estética imperante y dando libre curso a la enfática galanura del verso. En punto a trama, tomó de Tirso, de Molière, de Zamora; mas, para el éxito de su romanticismo soñador, heroico en el bien y el mal, forjó la figura inigualable de Doña Inés. En su bien pensado y muy documentado *La humanidad de los mitos*, dice Antonio Reyes que ese tipo de mujer sobrepasa al de Doña Elvira de Molière, volviéndose la creación más idealizada de todos los empeños literarios similares; “ella logra detener el empeño galante del amador; es la mujer abnegada que consigue enamorar y redimir al “símbolo” en gracia de un amor no gozado”. Y subraya Reyes: “El efectivo pedestal de la gloria del Tenorio no se encuentra adscrito al logro feliz de la interpretación del mito (Don Juan), sino a la preciosa y avasalladora ejecutoria de aquella mujer (Doña Inés)”. Tal originalidad, enjoyada en soberbios arranques de amor purísimo, hacen de ese drama una producción de romanticismo esencial.

En contraste, la interpretación filosófica —la adoptada por el grupo universitario— se redime de lo temporal; salva la producción de lo circunstancial y hasta de su íntima tendencia estética, para mostrarla más bien en su ser esencial de doctrina y símbolo, sea: el bien y el mal enfrentados, dentro del doble trágico cerco de la muerte que no cesa de rondar, y de la salvación o condena del alma. Tomado así el Tenorio, la presencia de doña Inés no asume la rectoría del interés; quédase, más bien, en la trilogía de la Muerte, el Pecado y el Perdón. La mujer corresponde sólo al Perdón; toma relieve, pero en participación con otros, no solitaria y eximia, que sería la interpretación romántica. El Teatro Universitario, al preferir la presencia de la tesis, a un desarrollo sentimental, acertó de todo en todo, por causa del medio, intelectual, en que se interpretaba la obra. Aparte de que los romanticismos, al menos en la parte episódica, ya no nos conmueven, sino que nos divierten. El amor se nos ha vuelto menos imaginativo; por ende, menos sensual, aunque no menos puro. Y lo advertimos, sin paradojas. Ese concepto idealista de la obra, que en un teatro cualquiera no hubiese sido plenamente aceptado, adquirió relieve en la Central con la actuación excelente del ballet

y con el paso persistente, a través de las escenas, de una linda mariposa negra, humana, símbolo de la amenaza de morir.

En cuanto a la adaptación de las dos amplias partes a un solo escenario, hubo gran poder de síntesis, para dar con las siluetas plásticas de carácter esencial, asumiendo relieve, entre todas, una gran cruz puesta precisamente sobre el ángulo donde solía discurrir el placer.

Georgina de Uriarte y Juana Sujo, con Carlos Márquez y Gilberto Pinto, llevaron, con su bien lograda interpretación, el éxito en sí, acertadamente coadyuvados por el grupo de ballet y el resto del grupo teatral. *Alfonso Rumazo González*. "Últimas Noticias", 6 de Noviembre de 1955.

MIRANDOLINA

Un bellísimo espectáculo, verdadero exponente de inquietudes culturales y artísticas, fue presentado en el Aula Magna de la Ciudad Universitaria el miércoles por la noche. Frente a un público que llenaba la casa, a punto de que muchos presenciaron la función de pie, —y hay que recordar, para darse idea de lo que fue aquella concurrencia, que el Aula Magna acomoda fácilmente seis mil personas— el Teatro Universitario hizo su primera presentación. Fue escogida para el caso una deliciosa comedia de Carlos Goldoni, el poeta cómico veneciano cuyo teatro costumbrista y finalmente picaresco, es todavía sabrosamente actual. Sus temas eternos, por humanos, y tratados además con travesura, siguen siendo intemporales, y de allí el acierto del Teatro Universitario al escoger una obra clásica, dentro del género del "marivaudage", relativamente poco conocido entre nosotros, pero sin embargo interesante, no sólo por su valor de cosa histórica, sino por su chispeante, y fresca vitalidad.

La pieza fue "*Mirandolina*", la historia de una pícara ventera, juiciosa en el fondo, como se debe, y de sus muchos enamorados, a quienes la coqueta maneja como si fueran muñecos de cuerda.

La interpretación de tan versátil personaje estuvo a cargo de Georgina de Uriarte, quien la interpretó con una maestría y un dominio completo de la escena. Su gracia aérea hizo de Mirandolina una figura de ballet, columpiándose graciosamente en las frases del castellano un poco arcaico en el cual está hábilmente vertida la obra. La secundaron muy ajustadamente los muchachos del grupo teatral universitario. El Fabricio, sumamente natural, nos dio la impresión exacta del enamorado sensato que sabe estar haciendo una tontería y a pesar de todo, irresistiblemente, la hace. Nos gustó también especialmente la interpretación del rol de Conde de Albaflorida. El joven estudiante que lo desempeñó, habló con una dicción clara y perfecta, pero con tono venezolano. No se dejó llevar del error frecuente en los que hacen teatro en nuestra tierra, de imitar, acaso inconscientemente, el modo de hablar de los españoles. Un teatro propio ha de tener lógicamente un acento propio y sin caer en el tono vernáculo y populachero, se puede hablar en correcto castellano, pero venezolana-mente. Así lo hizo este joven, a quien auguramos desde ahora una brillante carrera en el teatro amateur de la Universidad.

La dirección artística fue de primer orden. Movimiento escénico, —tan difícil en un teatro sin los convencionales telones y bambalinas— decorados, vestuario, detalles intercalados de música y ballet, todo ello fue de un gusto exquisito y mesurado. Hay que felicitar de veras al grupo de actores, directores, y en general a todos los responsables de tan hermosa noche de arte verdadero. El programa se inició, muy solemnemente, con el Himno Nacional cantado por el Orfeón Universitario, al cual siguieron números de música folklórica discretamente interpretados. Luego el señor Rector de la Universidad Central dijo unas breves y bien hilvanadas palabras, haciendo resaltar el compromiso artístico y no solamente científico de las Universidades. Habló de las diversas proyecciones culturales de la Universidad Central y manifestó, muy certamente, su empeño de “desbordar la Universidad hacia la calle”. En un intento de “desesquizoidisar la Universidad” y de hacerla centro de comunicación del cual irradie emoción y vida hacia el resto del conglomerado social, ella se ha propuesto estas sesiones del Teatro Universi-

tario. Y en verdad que ya empieza a lograrlo, si hemos de juzgar por el público numerosísimo, variado en sus estratos pero uniformemente satisfecho, que presenció el miércoles por la noche esta hermosa función.—*Gloria Stolk*. “La Esfera”, 9 de junio de 1955.

SOBRE UNA MANERA DE HACER TEATRO*

K.—¿Qué necesitamos para hacer teatro?

U.—Obras y actores... y público.

K.—¿Nada más?

U.—Más, concreto e imponderable. Pero digamos, provisionalmente, que necesitamos obras, actores y público para empezar a hacer teatro.

K.—De acuerdo. La obra nos es dada por los autores, clásicos o modernos. Nosotros, como directores teatrales, no tenemos responsabilidad en tanto la obra está en el papel, impresa o manuscrita. Pertenece a la literatura. Nuestra responsabilidad empieza con la puesta en escena. Entonces esa literatura se hace vida. Vida cumplida con autenticidad ritual. Primero hemos de preparar un ámbito susceptible de acoger esa vida. Es el “clima” escénico, que comprende el ámbito teatral —edificio o aire libre— en su totalidad. Una obra de arquitectura y de imaginación.

U.—Eso precisa ser aclarado. Yo quiero expresarlo en los términos en que usted realmente lo piensa. Arquitectura es una metáfora. Lo sé. Usted quiere decir artesanía. Y cuando dice imaginación también usa una metáfora; en realidad quiere decir invención. Artesanía e invención. Dos cosas groseras y palpables. Es mejor que lo diga así para que todos se enteren de que en verdad anda a ras del suelo y no disimulando y por atajos intelectuales. Yo sé muy bien qué puntos calza. Doce años sopor-tando la colaboración, la codirección, la coincidencia, la comandita y el

* Diálogo improvisado en el escenario del Ateneo de Valencia.

cocorocó entre usted y yo ya son bastantes como para que no pueda engañarme, ni aún en público.

K. ¡Ah, claro! Usted quiere arrastrarme a sus limbos espirituales. Es insoportable su trascendentalismo impenitente. Donde yo pongo arquitectura (o artesanía), usted dice magia. Donde yo digo invención (o imaginación), usted pone poesía. Magia y poesía, sí, con mayúsculas, esa es su fórmula. A mí tampoco me puede engañar ya, Georgina de Uriarte. Yo estoy por las cosas groseras y palpables que se pueden conocer, comprender...

U.—Sí, conocer y comprender por la magia y la poesía. La magia las anima, la poesía redime la contorneada soledad de lo grosero, descubriendo sus relaciones inverosímiles, inesperadas.

K.—Usted y yo tenemos la jactancia de discrepar por placer deportivo de la esgrima. A usted le gusta reiterar siempre la idea del teatro-fábrica. Convengamos que en tan compleja y maravillosa fábrica hay un proceso de artesanía, de invención, de arquitectura, magia y poesía.

U.—En la preparación del actor hay que considerar dos aspectos instrumentales: los visibles y los invisibles. Visibles: la voz y el cuerpo. Invisibles: imaginación y sensibilidad. Ambos instrumentos deben proyectarse hacia afuera por el don de presencia y hacer impacto por la capacidad de magnetismo. El don de presencia no es la belleza física ni ésta basta si se carece de don de presencia. Y de las dos dotes, es más importante poseer don de presencia que belleza física. Actores hay de tan fuerte personalidad que llegan a cambiar, sin proponérselo, el canon de belleza preexistente —¿con qué?— con su solo don de presencia. Pero esto no es todo, esto no es más que don, gracia (ya mucho, de acuerdo); luego viene el aprendizaje. Y cuando se tiene cumplido ese aprendizaje técnico aún faltará el añejamiento, la pátina, el musgo que solamente presta la cultura. Sin duda que puede haber actores buenos sin cultura, aptos para expresar lo que el director les imponga, como el titiritero a sus marionetas. Nada menos que Gordon Craig o Max Reinhard operaban con un tipo de actores dóciles a la impronta genial del conductor. No

así Jean Louis Barrault, que ve la relación actor-director como una colaboración, un parteo socrático, antes que como una dictadura del genio conductor. “¿Qué hace falta para ser un director de escena? Barrault no lo ha pensado. Pero —dice— seguramente hace falta sentido de la proporción, del color y de la línea. Y, sobre todo, querer al actor, meterse en él hasta llegar a ver al personaje que le toca representar con los propios ojos del actor, para adaptárselo, no para imponérselo. Así el director percibe la obra que monta por cien ojos y la creación es más perfecta”.

κ.—La concepción de Barrault es más humana y actual. Concuerda con la idea del teatro, como síntesis de una colaboración social para servir una apetencia social. Es un concepto concorde con el sentido militante de la cultura contemporánea. Gordon Craig y Reinhard operaron con el autoconvencimiento de su genialidad y de su derecho omnímodo. Confiaban en el puro temperamento del actor que ellos explotaban para sus fines manteniéndolo ajeno al ensamblamiento de conjunto. Creemos que ambos —el genio autocrático y el temperamento— son dos anacronismos superados. En lugar de temperamento: técnica. En lugar del genio, coordinación de un esfuerzo colectivo alcanzado por la comprensión total —cultural— del espectáculo. Cada actor y cada escena preforman la secuencia y contienen la totalidad espiritual del espectáculo. Vale decir que solo relativamente podemos hablar de escenas culminantes. Todo instante teatral debe ser culminante, tenso. Si unos instantes sobrepasan a otros, será forzando la tensión, nunca contraponiendo flojedad desvaída de unos pasajes y fuerza temperamental en otros. En este camino Gordon Craig y Reinhardt, con ser tan extraordinarios maestros y ser reconocidos, justamente, como renovadores, no salieron de la famosa escuela italiana de los Salvini y los Zacconi, como no sea que lo temperamental, de truculento, lo sublimaron en lirismo (Craig) y en expresionismo (Reinhardt). Debíó operarse lo que Harold Laski y Ortega y Gasset definieron como la revolución de nuestro tiempo —el advenimiento de las masas al lugar de las élites— para que se operara la consiguiente revolución en el teatro y darse el gran paso decisivo de la fórmula genio-temperamento a la nueva fórmula coordinación-técnica.

u. —Coordinación, como dice, Barrault, es “Hacer todo para no fijarnos nunca. Hacer teatro vivo para un público vivo y libre. En cuanto a la forma es lo que, contra el teatro psicológico especializado, hemos llamado el teatro total, es decir, el hombre todo entero recreando su vida por su espíritu, por sus gritos, sus gestos y por la divina palabra. Este estilo de teatro exige una técnica que se atreva con todas las ramas del teatro: desde el autor a los actores, decoradores y músicos y no solamente a los de nuestra compañía” Técnica no es solamente la instrumental del dominio de la voz y del cuerpo, sino también técnica psicológica o sea conocimiento de las reacciones instantáneas de cada temperamento —ahora sí que entra el temperamento—, pero no el del actor, sino el de cada personaje que le toca interpretar. El conocimiento de la reacción temperamental de cada hombre ante su circunstancia.

κ. —Pero la técnica psicológica del actor no es la del científico, sino la del artistas. En la indagación y reproducción de las reacciones, busca, con obsesión pitagórica, un ritmo que se da en la vida y se recrea en el arte, sintetizado, jerarquizado, templado al máximo de su vibración.

υ.—En esta difícil circunstancia radica el límite, aparentemente inexistente, entre teatro y ritualidad. Teatro y vida, vida y ritualidad. En la función ritual de la magia o de la religión, sea en la función sacerdotal o sea en la del creyente gregario, basta la fe o la reiteración para alcanzar todos los grados de la comunión. La belleza está implícita, no como creación consciente, en el gesto sacerdotal y en la comunicación con los fieles por esos dos elementos: fe y reiteración seculares. Del mismo modo, hay belleza en la fe y reiteración eternas de una canción de cuna sin que la oficiante, la madre, ponga en su arrobamiento la más mínima intención artística. Nada está implícito, en cambio, para el actor, dioscecillo torturado por la angustia de recrear. El rito es más ancestral que el arte en el ser humano. En él nada tiene que ver la mente. Funciona por otras vías; mientras que en el arte ya se dan todos los resortes intelectuales a actuar en comunidad con las demás calidades. Deducimos de ello una radical diferenciación entre rito y arte. Nos deja meditabundos el haber observado, que desde el momento que un oficiante de ritos procura in-

vadir dominios del arte, pierde magia y hasta se torna ridículo. Todo lo contrario ocurre con el actor, que llega a sentir las voces ancestrales del rito. Este toca límites inverosímiles de creación.

κ.—En lo teatral, en la gran función espectacular del teatro, la tensión entre actores y público debe ser tan tirante como en el rito mágico o religioso lo es entre sacerdotes y fieles, como lo es entre la madre y el niño. Pero, tremenda circunstancia, el ritmo, es decir la belleza, no surge naturalmente, sino que es técnicamente fabricada por el actor. El actor se enajena y al mismo tiempo se contempla desde los ojos del público. En este desdoblamiento sutil, exquisito, radica el secreto del oficio del actor.

υ.—Y la tragedia irremediable del aprendiz de actor que descubre que no basta la fe en el teatro, ni la prestancia física, ni el don de presencia, ni la voz, ni el dominio del gesto, si se carece del sentido del ritmo, sentido innato que si no lo da natura no hay Salamanca que lo preste. Digamos que este ritmo no es el ritmo musical, de la música o de la danza, aunque en ellas maravillosamente se expresa, sino el ritmo inefable del cosmos y de la creación artística o, mejor dicho, de la creación poética, que lo es tanto el teatro como lo que específicamente se denomina poesía en la preceptiva corriente. Todo ser humano es apto para la inmersión ritual, mágica o religiosa. En el rito teatral lo es para la inmersión, el enajenamiento, en la participación expectante. Sólo los elegidos alcanzan la participación oficiante, sacerdotal, del actor que se desdobra como espectador.

κ.—Bien entendido que la percepción del ritmo es un don. Y, por lo tanto, la posee el actor principiante en el mismo grado del veterano. La diferencia está en que el principiante lo capta y lo expresa con esfuerzo y la veteranía se define, justamente, porque lo capta y lo expresa con la plenitud de la facilidad indudable, con la alegría que da el dominio total de los medios expresivos.

υ.—El actor que carece del sentido del ritmo es un destructor del teatro. Los silencios los vuelve pozos, donde la tensión se anega en agua

fría. Los silencios y la inmovilidad, con ritmo, serán vividos por el público, como períodos lógicos integrantes de la frase y de la acción. Como verdaderas categorías estéticas cargadas de "inminencia" de lo que va a suceder, según lo percibió Lessing en su "Laoconte", como claves de lo vivo en el arte clásico. Con ritmo, el teatro vive y vibra aún sin trajes ni decorados. Por la sola presencia del ritmo la representación cobra vida, color, volumen.

κ.—Por la vida, color, volumen de la representación, se opera el deslumbramiento inicial que arrebató al público. Pero aún eso no basta. El deslumbramiento debe prender en un ánimo colectiva predispuesta. Y esta tensión debe mantenerse, continua, entre los polos actor-espectador hasta el fin del espectáculo. Si esta tensión se mantiene engarabitada, amartillada, el público entra en la vivencia de una sobre realidad, la del espectáculo, que nada tiene que ver con su vida real. No se debe entender en la bipolaridad actor-espectador nada alusivo a la individualidad. El actor en acción es el todo teatral activo del espectáculo desatado. El espectador en atención felina, elástica, es también el todo teatral activo situado en la parte convencional llamada público. En la secuencia del espectáculo, actor y espectador tienen el mismo valor de ingredientes indispensables. Si falta uno u otro no hay espectáculo teatral. Como en todo rito, lo individual y lo colectivo se confunden en una nueva categoría: la comunicación intuitiva del codo con codo, de la identificación en la fe. Es una comunicación inefable. Lo hemos dicho y lo reiteramos: *una tensión*, no hay palabra mejor para expresarlo. El fin del espectáculo sobreviene así inesperado como el despertar de un trance. Como la recuperación terrena después de la comunión mística o el enajenamiento amoroso.

υ.—Por lo tanto, lo que se llama entreacto es una abominación. Un recreo banal. Se mantiene por rutina recalcitrante. El Teatro Universitario lo tiene abolido de sus espectáculos. En otros tiempos existieron razones técnicas que impusieron el entreacto como una necesidad: renovar el aceite de las candilejas, desmontar y montar decoraciones. Pero el entreacto es una convención barroca. No existió como partición nece-

saría del drama, como un aflojamiento querido de la tensión, en el teatro clásico ni medioeval, ni en el primer Renacimiento. Actualmente los escenarios simultáneos, o rotantes, la tramoya electrificada, permiten suprimirlo fácilmente. Pero continúan por mala costumbre. Probablemente el entreacto, en sus orígenes, tiene una explicación cortesana mejor que técnica. Fue una exigencia de la etiqueta, de la vida de sociedad. Al culminar cada tramo de la obra se concedían honores al príncipe o mecenas, echando la suntuosa cortina de pesado terciopelo con las insignias bordadas del protector. Complacencia del cómico, a quien dispensaba la merced de ayudarlo a vivir y a cosechar laureles. Celestineo para el besamanos obsecuente o para la galantería de abanico. Pretexto para encender los candelabros de la sala y hacer centellear las perlas, los ojos o los dientes divinamente ensalivados de Lucinda, de Amarilis, de la duquesa Eulalia. En tiempos de Wagner aprovechaban el entreacto para comer salchichas.

K.—Para que el público llegue al recinto del teatro en estado de receptividad, predispuesto a vivir la tensión del espectáculo, se necesita una preparación que se desarrolla en dos tiempos. Primero la capacitación cultural adquirida por tradición y por educación, que implanta el teatro en el seno de la vida social como una apetencia espiritual ineludible. Luego una preparación inmediata, concreta, en relación a la asistencia al teatro para un determinado espectáculo, con lugar, fecha y hora conocidos. Una autodeterminación consciente y una cierta capacidad económica para realizarla. Además atuendo decoroso, recogimiento respetuoso, expectativa, disposición a dejarse tomar y transportar por el espectáculo. Todo esto existe en el acto de prepararse, ir al teatro y situarse entre los espectadores. Lo mismo es que se vaya a ver un espectáculo trágico o cómico.

U.—La actitud es la misma y en la simultaneidad de tantas actitudes parejas, cualquiera sea el número de asistentes, se carga un potencial de simpatía, de solidaridad, que, de pronto, actúa y queda constituido el bloque impersonal propicio al impacto inicial del espectáculo. Se estira

el arco de la tensión y conforma la totalidad del drama en el ámbito total del teatro.

κ.—Se borran los límites entre el escenario y la sala. Quebrar este estado de sublimidad superreal, este mundo onírico de los ojos abiertos, malograrlo en el enfriamiento innecesario del entreacto, es un pecado de lesa sensibilidad contra la exaltación sagrada que rige el impulso vital del espectáculo, desatado como un potro, desde su albor hasta su culminación.

υ.—Un espectáculo logrado es como una carrera. ¿Se concibe una carrera de caballos con pausas entre la salida y la meta? El público sabe más de esto que los directores de teatro. También lo saben los cineastas. En las salas de proyección de películas no hay entreactos. Ya es tiempo de que perciban esta sencilla evidencia los directores de teatro. Seguir haciendo entreactos es continuar una rutina ya absurda.

κ.—Dueño de un espectáculo logrado en tensión, sin soluciones de continuidad, el actor puede influir sobre el público predispuesto, concentrar todos los recursos del teatro —texto, voz, gesto, trajes, luces, decorados— y las circunstancias concurrentes de lugar y hasta de hora. Ejercer su sortilegio, su poder de embaucamiento ritual, transido de un inmenso amor al público cuya presencia posibilita la plenitud de la creación artística. El actor se encuentra a sí mismo en el darse a su personaje y al público.

υ.—El Teatro es una pasión. Amar al teatro es amar la vida con todas sus pruebas arduas. El teatro elabora la substancia de la vida. Por ello es que pienso que quienes hacen teatro: actores, directores, decoradores, y de ahí en adelante todos los que colaboran a la presentación de una obra teatral —sin olvidar al obrero que pone el invisible clavo— son como dioscecillos, o niños, lo que viene a ser lo mismo. Todos unidos recrean la vida en la tela de los sueños del sobremundo shaquespeareano del teatro, del gran teatro del mundo calderoniano. Es una gran *fábrica* en la doble acepción más noble de esta palabra: *fábrica*, como dice el castellano, de las arquitecturas concebidas en magnitudes escurialenses y *fábrica*, como concurrencia racional del trabajo humano hacia un noble fin

productor concreto. Así concebido, el teatro es la síntesis de las Bellas Artes y de las ciencias afines, como la perspectiva y la luminotecnia. Como es un microcosmos de la vida, las pruebas en él son más condensadas, más intensas.

κ.—Pero provocan un progreso interno mayor en los que son capaces de tolerar la vida experimentada como una corriente de alto voltaje, en dosis masivas. Para soportarlo hay que limar al máximo la vanidad que es la peor falla del actor, puesto que envenena el trabajo en común. Y estudiar con disciplina y heroísmo. Se acabaron los tiempos de la bohemia artística, del descarrío físico y moral. El arte escénico, para hombres y mujeres, es ahora un camino de perfección. Es respetable como todo oficio y adquiere cada vez más categoría social.

υ.—Requiere hombres y mujeres, cultos, dignos. Todo equívoco desaparece en torno a la vida del artista teatral: María Casares, Jovet, Barrault, Charles Chaplin, son figuras tutelares, ejemplares, para el aprendiz de actor como pueden serlo Toynbee, Ortega o Einstein, para el historiador o el científico.

κ.—El teatro es un liberador de complejos para el hombre y para la sociedad. Aun de los complejos que nos deja la buena educación...

Norma. — (*Entra interrumpiendo*) ¡Profesor, Profesor! Los muchachos se quieren ir... se aburren. Siempre nos hemos juntado con la profesora y con usted para trabajar... y ahora ustedes se están ahí charlando y charlando y nosotros no hacemos nada. ¡Ustedes nos crean complejos!

κ.—Bueno. Por mí... ya he dicho todo. ¿Pero quién se atreve a decirle a Georgina que deje de hablar?

υ.—(*Mira intrigada hacia el "aparte" de K y Norma. Luego mira al público y se dispone a seguir la conferencia*).

Orta.—(*Interrumpiendo a Georgina*) ¡Profesora! Basta... Estamos con media hora de retardo para empezar la clase. Los muchachos se van, profesora... Se van. (*Bajando mucho la voz*). ¡Se aburren! (*U. hace un gesto como diciendo: "Por mí... pero ¿quién hace callar a...?" (Pausa embarazosa)*).

K. y U.—(Miran al público como quien está ante una situación de hecho insalvable. Hacen un gesto vago y se van).

(Norma y Orta quitan las sillas y la mesita, mientras entran todos los muchachos corriendo y se alinean. Vuelve a entrar U. con malla y empieza la clase). Georgina de Uriarte y Guillermo Korn. (Improvisación en el Ateneo de Valencia).

OPINIONES*

En su nueva etapa, el Teatro Universitario logra con la puesta en escena de *La locandiera* de Goldoni un auténtico triunfo. Teatro de arte es lo que nos han ofrecido, en este resurgir del teatro en Venezuela, Guillermo Korn y Georgina de Uriarte. *Alberto de Paz y Mateos*.

Bien la dirección y decorado muy acorde. Quedé sumamente contento. Es de hacer notar la intervención de un coro por primera vez en Venezuela... *Vinicio Adames*.

Muy acertados los trajes y apropiada la escenografía, no sólo por la arquitectura del recinto, sino también por la concepción de la puesta en escena. Es decir, una *Mirandolina* de juego, de ballet, de coreografía, de Comedia de Arte. *Nicolás Curiel*.

La presentación de *Mirandolina* de Goldoni en el seno de la Universidad, en la interpretación plena de justo estilo y la concepción de un montaje y una atmósfera fidedignos, hacen de esta reiniciación del Teatro Universitario un acontecimiento jubiloso, de altas miras y calidad... *Juana Sujo*.

Cumplió a maravillas el Teatro Universitario... *Santiago Magariños*.

* Todas las opiniones aquí consignadas en primer término, se publicaron en "Universidad Central", 15 de junio de 1955, con excepción de la de E. Feo Calcaño, que apareció en "La Esfera" del 18 de noviembre de 1955. A continuación se incluyen otras opiniones publicadas en los diarios nacionales.

Fue un éxito rotundo *Mirandolina*, porque se ha tratado de un espectáculo muy bien montado, en el que se cuidó hasta los más pequeños detalles. *Gastón Diehl*.

Una puesta en escena correctísima, magníficamente inspirada y novedosa que con verdadero acierto ha sabido crear la dirección... Vemos cómo un arreglo especial, inspirado en la idea de Ortega y Gasset, hace de la muerte un trágico leimotiv de la existencia de *Don Juan*; la dirección logra un estupendo acierto en la plástica de su coreografía, en los contrastes pictóricos de la luz y de las unidades escénicas y hasta en los efectos de persecución, que dan como sonora perspectiva al espíritu fantástico del drama. El escenario permanente... constituyó un verdadero acierto, no solamente en su diseño simbolista, sino en su ejecución y montaje, que consideramos quizás lo mejor logrado hasta hoy entre nosotros. *Eduardo Feo Calcaño*.

En los diarios nacionales

Papel Literario: Una magnífica promesa: "Fue un acierto la participación del Teatro de la Danza para crear el ambiente medieval" "Los efectos musicales, proporcionados por el Orfeón Universitario bajo la dirección de Vinicio Adames, y por Manuel Desman, fueron logrados con impresionante sobriedad. Los decorados aportaron la novedad del impresionismo alemán del veinte y tantos. En guardarropía se hizo un despliegue de buen gusto y autenticidad"... "Una magnífica promesa para el desarrollo del teatro experimental en el medio universitario venezolano. Un público grandioso aplaudió el esfuerzo". — *Rafael Pineda*.

El Universal: Versión escénica nueva: "*Don Juan Tenorio*", el extraordinario drama fantástico-religioso que inmortalizó a Don José Zorrilla, fue montado ayer noche en el Aula Magna de la Ciudad Universitaria con notable éxito por el elenco del Teatro Universitario y un grupo de distinguidos artistas profesionales invitados especialmente, bajo la dirección de Guillermo Korn y Georgina de Uriarte. Se ofreció al numeroso público una versión escénica completamente nueva, pero conservando siempre el carácter esencial del auto sacramental que el

autor imprimió a su obra. Merecen especial mención las actuaciones de Carlos Márquez, que encarnó el rol de Don Juan; Georgina de Uriarte, quien hizo una estupenda Doña Inés; Gilberto Pinto, en el papel del Comendador Don Gonzalo de Ulloa; Juana Sujo, como Brígida, y el elenco todo del Orfeón Universitario bajo la dirección de Vinicio Adames”.

El Nacional: Fiesta de color, movimiento, música y plasticidad. “Estamos en un todo de acuerdo con la idea conceptual que guió a la dirección del Teatro Universitario”. “Puede decirse, sin exageración, que hay una versión venezolana del “*Don Juan Tenorio*”. —“Es decir, que se ha restituido— tal cual lo anunciara la dirección del teatro antes del estreno —la primigenia idea de “auto sacramental”, que no otra puede ser la que inspiró a Zorrilla. La lucha eterna entre el bien y el mal es el hilo que enhebra la trama de la obra. La presencia de la muerte presidiendo los momentos culminantes y más dramáticos, le da el hálito de tragedia que realmente corresponde”.— “Si tuviéramos que resumir nuestra impresión del espectáculo en sí, abstracción hecha de la interpretación filosófica de la obra, diríamos que hemos asistido a una fiesta de color, movimiento, música y plasticidad”. *Ernesto Holzman*.

Ultimas Noticias: “Cada momento de la obra fue estudiado a fondo y ejecutado a conciencia. La decoración responde al principio de Gordon Craig, de que la realidad no debe ser reproducida, sino interpretada... La declamación trató de alterarse para no coincidir con la académica de la tradición española. Y a los personajes trató de dárselos más hondura humana y menos artificiosidad”. *Gilberto Pinto*.

El Herald: Alarde de técnica: “. . .hemos de anotar con la más exacta y limpia honradez, que la labor escenográfica realizada en esta puesta en escena de *Don Juan*, fue algo digno de los mejores adjetivos elogiosos. En alarde de técnica y conocimientos de la materia, los escenarios simultáneos, hábilmente utilizados bajo el atinado uso de las luces, salvaron gananciosamente la falta del telón de boca. De igual manera, la sincronización del sonido se hizo notar con toques de maestría. El crujir de los huesos de Don Gonzalo, cuando acude a la cita que ha concertado antes con Don Juan, fue impresionante por lo bien coordinado”.

EL TEATRO
DEL
GRUPO RENOVACION

a

Milou Díaz

TEXTO DE GUILLERMO KORN

Cambridge, 28-III-1974

Querido Guillermo: Tu carta del 14 se ha cruzado con la que te envié. En cuanto a tu extrañeza porque no aparezco en tus recuerdos, cuando evocas tus aventuras teatrales en La Plata, te diré que es natural que así sea. Yo era menor —en una edad en que unos pocos años cuentan mucho—, físicamente insignificante y, para peor, retraído, tímido y supongo que algo modesto. Pero estaba, sí, presente, con los ojos bien abiertos, en todo lo que ustedes hacían. Mi única intervención fue secreta. Yo era amigo de Luzurriaga —el caricaturista— y un día me dijo (nos habíamos encontrado en la casa de su primo Salessi en la Calle 53) que iba a representar el papel de Carlos VII en *Saint Joan* de Bernard Shaw. Di un salto. Claro. ¡Claro! Luzurriaga tenía esa cara pálida de Delfín que convenía al delfín Carlos VII. Bernard Shaw ya era entonces uno de mis dioses mayores. Y ahí mismo me puse a hablarle sobre mi interpretación de Carlos VII, de sus relaciones con Santa Juana, etc. ¡Fue mi primera “conferencia” sobre Bernard Shaw! y también recuerdo la representación de *The golden gate* de Lord Dunsany. Me impresionó tanto que años después en mi novela *Vigilia*, de ambiente platense, anoté: “La librería de viejo. En el escaparate, entre ejemplares de la revista *Valoraciones*, un cartel: Teatro Universitario. La puerta reluciente. Lord Dunsany”. (*Vigilia*. Fuga. Buenos Aires, Ed. Losada, 1963, p. 48).

Y más tarde todavía quise repetir aquella puerta reluciente que vi en La Plata, y mi mujer y yo, que teníamos un teatrillo de títeres, la pusimos, con un decorado que nos pintó el bueno de Gingo.

Yo, Guillermo, te seguía los pasos; pero, naturalmente, tú no podías verme porque yo, petisito y callado, iba por detrás. Pero aún asistí a algunos ensayos. Yo era uno de los “hinchas” que hinchaban la “hinchada” de tus aventuras teatrales.

Un abrazo.—E. Anderson Imbert

FILIACION DE LA REFORMA DE 1918

Impulso renovador, enraizado en la tradición viva de la Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista* de Echeverría, tanto como transido por la vivencia contemporánea de la amanecida ferviente que sucedió a la primera guerra mundial, aquel levantamiento de la vanguardia juvenil argentina, en 1918, lo vimos sus militantes —con cierto asombro, es verdad— expandirse con inesperado vigor ecuménico por la amplitud de nuestra América. Con no menos sorpresa, lo sentimos refluir teñido de una emoción que le atribuía originalidad indoamericana por virtud de la mitología política del Aprismo peruano.

No menos inesperadas y más asombrosas, son las apreciaciones que, al conmemorarse el cincuentenario, le asignó una repercusión no solamente continental sino europea. *Le Monde* de París, el 8 de mayo de 1968, considera que los universitarios latinoamericanos, “portavoces y representantes de las clases medias”, fueron precursores de los movimientos análogos recién surgidos en Europa occidental. Si la apreciación de *Le Monde* es válida, diríamos que Europa no se reconoce en su prole.

Hay buenas razones y testimonios para postular que la filiación ideológica de la Reforma Universitaria es europea como, en síntesis, lo es toda la índole criolla e inmigratoria de la Argentina. Los precursores e iniciadores del 1918 reformista reiteran su entronque con la generación de 1837, aunque, como lo reconoce el *Manifiesto* Inicial, centren su ataque en la Universidad claustral y retrógrada, anacrónica supervivencia en “un país libre”, como los reformistas de Córdoba juzgaban a la Argentina bajo la conducción de Hipólito Yrigoyen.

El Romanticismo social europeo y las organizaciones secretas de la Joven Europa, que iban formando el clima propicio para la sublevación republicana de 1848, inspiran el *Dogma Socialista*, credo de la Asociación de Mayo, con la que se liga, con plena conciencia, el movimiento de la Reforma. Echeverría y Sarmiento habían vivido en Francia aquellos tiempos precursores. Queda la frase de Sarmiento, en carta a los emigrados de Montevideo, que patentiza cómo los albores del socialismo no los desconcertaron, sino que se reconocieron e integraron en ellos. “Gesto alguno —se jacta el autor de *Facundo*— hice al leer al metafísico Leroux”.

El 1852 argentino, la batalla de Caseros, es la repercusión rioplatense del 1848 europeo, teniendo en cuenta con ironía que amanece en Buenos Aires más tarde que en París.

La primera camada de la Reforma Universitaria siente un deber de solidaridad continental y así el *Manifiesto* de 1918 en Córdoba llama “A los hombres libres de América”, más como invocación retórica, que como sentimiento raigal.

Veamos lo que en 1918 escribe Saúl Taborda, una de las personalidades representativas del movimiento universitario de Córdoba: “Europa ha fracasado. Ya no ha de guiar al mundo. América, que conoce su proceso evolutivo y así también las causas de su derrota, puede y debe encender el fuego sagrado de la civilización con las enseñanzas de la historia. Es urgente hacer que la manía furiosa de europeización que nos domina, no nos impida ser originales, esto es, americanos por la creación de instituciones civiles y políticas que guarden relación con nuestra idiosincrasia”... Pero cuando Taborda intenta, dentro de la Reforma Universitaria, trascenderla en Reforma Educacional en todas las instancias, se desentiende del sofisma “facúndico”, mito absurdo enraizado en *Facundo*, que él oponía al “alma fáustica” europea, y fundamenta una estructura pedagógica basada en la filosofía de Paul Natorp.

Deodoro Roca, redactor del *Manifiesto Inicial* de 1918, saluda a los miembros del congreso estudiantil reunido ese año, citando una lección de Bergson y afirmando una identidad de generación con la de 1914

“cuya pavorosa responsabilidad alumbra el incendio de Europa”. Apenas triunfante el movimiento reformista, la Universidad llama, los primeros, no a figuras de nuestra América, como Mariátegui, sino a dos europeos integrales: Eugenio d’Ors y Jorge Nicolai, aclamados como maestros por los estudiantes reformistas en Córdoba, La Plata y Buenos Aires.

Alejandro Korn declara “afinidades con Dilthey”. Refiriéndose a él Francisco Romero, señala que su influencia y originalidad consistió en pensar en el Río de la Plata, simultáneamente, los mismos problemas que se planteaba la filosofía europea. Hijo de alemanes, el criollismo que lo distinguió es típico de la transculturación inmigratoria en el sur.

Alfredo Palacios se define dentro del socialismo humanista francés. Héctor Ripa Alberdi, en nombre de la delegación argentina en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes reunido en México, inicia el mensaje de la Reforma invocando a Leonardo da Vinci. Ya antes de la Reforma triunfante, uno de los reproches que el *Manifiesto Inicial* de 1918 hace a la vieja Universidad, es no haber permitido el acceso a su tribuna a los europeos Ferri, epígono de la Escuela Criminalista positiva; Ferrero, historiador positivista, ambos de la escuela de Lombroso, y Alfredo Palacios, el discípulo argentino de Jean Jaurés.

Me inclino a creer que la repercusión del llamado de Córdoba en las universidades de Nuestra América, en rigor de verdad, se debió a que todas ellas estaban transidas de tradición europea, en lo malo y en lo bueno, de espíritu crítico europeo en la rebeldía que se desataba en sus estudiantes, al influjo de la aurora europea que alumbró la primera posguerra. Antes que a los mitos “facúndicos” de Taborda o “indoamericanos” de Haya de la Torre, me parece que hay que rastrear influencias sociales, políticas y filosóficas de la Reforma, en Laski, Bernard Shaw, Romain Rolland, Lunatcharsky, Ortega, Unamuno, Fernando de los Ríos, D’Ors. Está por hacerse este ensayo, cuya ficha dejo aquí apuntada, entrando a desentrañar dos de las direcciones ideológicas que preceden al *Manifiesto Inicial* de la Reforma de 1918: la Sección de Estudiantes del

Ateneo Hispanoamericano con su revista *Ideas* y el muy dorsiano Colegio Novecentista y sus *Cuadernos*.

Desde la salida de *Ideas*, en 1915, se abre un ciclo del pensamiento argentino que se cierra con el último número de *Valoraciones*, órgano del Grupo Renovación de La Plata que comenzó a publicarse en 1923 y duró hasta 1928.

Los solos títulos de estas publicaciones definen un proceso de afinación de nuestra cultura que va, justamente, de un momento en que se desentrañan las ideas vernáculas derivadas de las influencias ideológicas europeas “para hacer el inventario del patrimonio cultural heredado” (*Ideas*), hasta otro momento en que se hace el juicio estimativo de ese patrimonio, se proponen *Nuevas Bases* y se adopta una postura militante: “Nuestra actitud es de rebeldía contra los valores gastados que aún perduran y de afirmación de nuevos valores. El país, en materia de cultura, está muy lejos de alcanzar el ritmo de la cultura europea...” (*Valoraciones*). Entre uno y otro momento culminó el movimiento de la Reforma Universitaria.

El ciclo *Ideas-Valoraciones* fue precedido por las voces graves de dos profesores universitarios: Ricardo Rojas anticipa una palingenesia argentina en *La restauración nacionalista* (1908) y Alejandro Korn desentraña el sentido profundo y la autenticidad histórica de la posguerra en el *Incipit vita nova* (1918), publicado por la revista *Atenea*, que dirigía Rafael Alberto Arrieta.

Dentro del ciclo *Ideas-Valoraciones* acontece la acción corroborante de la Reforma Universitaria con sus manifiestos y discursos, entre ellos el *Manifiesto Inicial*, redactado por Deodoro Roca, la fundación del Colegio Novecentista en 1917 y la publicación de sus *Cuadernos*, en que se formula un programa filosófico político bajo el signo de lo que se denominó *socialismo ético*, las revistas *Sagitario* de Amaya, Sánchez Viámonte, Julio V. González y Verde Tello, *Córdoba* y *Facundo* del núcleo encabezado por Saúl Alejandro Taborda, *Flecha* de Deodoro Roca y *El Carcaj* de Rougés, en Tucumán.

Ideas se estrena en septiembre de 1915, en cuadernos bimestrales de 120 páginas: José María Monner Sans, director; Ernesto M. Aráoz, subdirector; Carlos M. Scotti, Carlos M. Sojo, Gabriel del Mazo, Eustaquio Méndez Delfino, redactores. Además de los citados, en la primera entrega colaboran Tomás D. Casares, Vicente D. Sierra, Enrique Loudet, Alberto Palcos y Arturo Vázquez Cey. En *Orientaciones*, que firma la dirección, se expresa: “Deseamos... fomentar el estudio de los problemas nacionales”. Y luego: “Hay labor de apreciación de nuestro estado actual; hay labor de delineamiento de rumbos. Una es, si así puede decirse, estática; la otra, dinámica. Ambas se complementan. Trataremos de exteriorizar, al hermanarlas, las sendas espirituales que las nuevas generaciones sigan para cumplir su misión de la hora presente. Al estimular los estudios de índole social que traspasan los dominios de las especializaciones científicas y técnicas, pretendemos oponernos a dos males: al profesionalismo estrecho y egoísta, factor de estancamiento colectivo y al literatismo entendido como afán de rebuscamiento de frases torturadas y giros nuevos, vergonzantes disfraces de la ausencia de ideas y elementos de infecunda y enervante actividad intelectual. Lo que se concibe claramente, claramente se expone”.

Anticipa Monner Sans la importancia acerca de la educación en la que su programa insiste luego. La idea directriz, dice, en el problema que, como estudiantes, más directamente les atañe, es oponerse al utilitarismo doctoril en la Universidad. Se instruye y no se educa. Se preparan profesionales y no se desarrollan aptitudes. Esta “moderna concepción” de la Universidad con “vistas a la calle” la han desarrollado —dice el director de *Ideas*— en sendos trabajos, Rodolfo Rivarola, Gregorio Aráoz Alfaro, Ricardo Monner Sans, Ricardo Rojas, Enrique Herrero Ducloux, Ricardo Levene, Jorge M. Piacentini, Alejandro E. Shaw, Osvaldo Loudet, Tomás D. Casares.

Un partido —sigue— así concrete un programa, no pasará de ser una fracción oportunista, si no puntualiza la índole de intereses que pretende salvaguardar en su lucha contra las otras agrupaciones. No presentar anticipadamente un programa, dejando que los acontecimientos

aconsejen las soluciones más certeras, es un modo de escamotear la dificultad bajo el disfraz de seudopositivismo experimental. La evolución de nuestra economía del estado agrícola-ganadero al industrial, delimitará las conveniencias de las clases que se irán definiendo a medida que nos acerquemos a lo que José Ingenieros llama "la formación capitalista". Probablemente, como opina Ernesto Quesada, la guerra europea acelerará ese cambio. Es preciso desentrañar claramente estos procesos económicos para afrontar la necesaria tarea de la educación política de las masas y la consiguiente legislación social orientada por el nuevo derecho.

En su última parte, este programa de *Ideas*, concretado por José María Monner Sans, traduce la madurez que se va percibiendo en el mundo estudiantil, donde ya laten los síntomas anunciadores del estallido de la Reforma, que iba a producirse tres años más tarde: La juventud argentina no se conoce —dice la definición comentada—, pero una fecunda labor de acercamiento y de orientación cobra forma en los centros universitarios. Llegaremos así, paulatinamente, a la socialización del estudiante. Antes que hacer un abogado, un médico, un ingeniero, hay algo más importante: hacer un hombre desarrollando todas sus facultades. Esta acción inminente clarificará los programas futuros, que llegarán a expresar en conjunto *qué es lo que quiere nuestra generación*. La tarea más importante es consolidar fuertemente la agrupación estudiantil, la "comunidad universitaria".

Así quedó anticipado en 1915 el esbozo del programa de acción de la Reforma Universitaria con sus resabios positivistas y liberales y sus despuntes de socialismo marxista.

En las páginas de notículas, glosas y comentarios de *Ideas*, el tono doctrinario abría paso al desenfado agresivo. Este es un ejemplo. Junto a la viñeta de un asno, dibujada por Canale o Britos Muñoz, dice:

*Hubo una vez un escultor famoso
que, habiendo hecho un Moisés que era un portento,
—¡Habla! —le dijo, hundiendo al monumento
en la rodilla su buril filoso.*

*Al ver cómo he pintado este jumento
no se sustrae mi espíritu a igual gozo,
mas en vez de causarle algún destrozo
doylo al mundo con este pensamiento:*

*—Hermano, sin hablar en esta Tierra
estarás mal doquiera te presentes;
así que si es tu anhelo hacer carrera,*

*¡habla!, ¡habla sin miedo! Que te oigan,
y entonces, con el porte que tú tienes,
no cabe duda... profesor te nombran.*

¿Vale la pena ocuparse del llamado Colegio Novecentista en esta ojeada retrospectiva sobre la política difusa implícita en la Reforma Universitaria?

Si hemos de atenernos objetivamente a la efímera vida de la institución y a la conducta posterior de los que la formaron en la resistencia civil del país, asaltado treinta años después por la regresión neorroquista y totalitaria, seguramente que la crónica no valdría la pena. Pero de lo que se trata es de fijar lo que llamamos focos de política difusa, es decir, de preocupaciones políticas no estructuradas dentro de ninguno de los partidos políticos actuantes, para tratar de conocer los *cuantas* del potencial ideológico de la Reforma. Así considerado, en su momento, el Colegio Novecentista prueba, al menos, la existencia de influencias filosóficas y políticas que luego, con la Reforma Universitaria, renovarían la orientación en la enseñanza superior de esa disciplina. Esto se logró en grado bastante a dar un recio golpe al positivismo, cuyas últimas torres defendió gallardamente, fuera de la cátedra, el grupo de José Ingenieros, tan tesonero como inteligente epígono militante del cientificismo finisecular.

Solamente si se tiene en cuenta que el movimiento de la Reforma Universitaria muestra un doble viso —anticlerical y liberal en Córdoba,

antipositivista y teñido de contenido social en La Plata y Buenos Aires— se explican ciertas contradicciones que colocan a algunos de sus militantes en planos de vanguardia o en retraída reserva, según se acentuó en el desarrollo del movimiento una u otra característica. Es muy expresiva la conducta que adopta al respecto el grupo parlamentario socialista: Justo propicia, en una interpelación en el Congreso, la rebelión estudiantil de Córdoba. Dickmann, años más tarde, reclama la supresión de la Facultad de Filosofía y Letras, por entender que su nueva orientación “reformista” pervertía la vieja concepción de la filosofía como síntesis de las ciencias, grata al materialismo marxista anterior a Jaurés.

Por ahora importa justificar la actuación que le correspondió al Colegio Novecentista entre los antecedentes filosóficos —y no como el más importante— de la Reforma Universitaria, a pesar de la defección posterior hacia el catolicismo ultramontano, el neutralismo cómodo, la gris mediocridad o las turbias alternativas políticas en que incurrieron algunos de los jóvenes que lo integraron.

El Colegio Novecentista quedó formado en Buenos Aires en junio de 1917. En la primera reunión pública se evocó el Salón Literario de la librería de Marcos Sastre donde, ochenta años atrás, despuntó la generación de Caseros con un gesto de rebeldía frente al medio intelectual de entonces. “Algo parecido es este Colegio, pero no del todo —dice la reseña que se publicó en *Ideas*—. Aquella juventud —agrega— hallábase oprimida espiritualmente por usos y gobernantes ya, felizmente, desaparecidos y su gesto tenía que ser por eso un gesto de rebelión y de valentía. Hoy no ocurren las agresiones espirituales del mismo modo. Por lo tanto, ni el de los jóvenes del Colegio Novecentista es gesto de rebeldía, ni es valiente. Es una asociación de inquietudes”.

Al fondo ideal de sus afanes, estos jóvenes lo llamaron *novecentismo*. Tomaron el término de Eugenio D’Ors. La fundación del Colegio coincidió casi con la visita de Ortega y Gasset a Buenos Aires, a la que siguió, algo después, la del mismo inspirador. “Novecentismo es —se agregó en la primera reunión del Colegio—, principalmente, oposición al

positivismo, esto es, a los caracteres definidos de la ideología del siglo último”.

Alejandro Korn escribió en *Filosofía argentina* la mejor historia sintética del Colegio Novecentista y de sus catecúmenos: “Empezaron estudiando a Platón, acabaron tirándose los mamotretos a la cabeza sin mayor eficacia penetrante. Sin sospecharlo fueron la avanzada aventurera de un ejército en marcha”.

Formaron en la avanzada aventurera: Roberto Gache, Santiago Baqué, B. Fernández Moreno, Carlos Malagarriga, Benjamín Taborga, Alfonso de Laferrére, Julio Noé, Adolfo Korn Villafañe, Víctor J. Guillot, Juan Rómulo Fernández, Vicente D. Sierra, Tomás D. Casares, Ventura Pessolano, Jorge M. Rohde, Carlos Bogliolo, Carmelo M. Bonet, José Canterell Dart, José Gabriel. En este orden aparecen las firmas en la declaración constituyente.

En el *novecentismo*, estos hijos del siglo se esfuerzan por superar el gesto de negación del Positivismo que los mueve. “Del Positivismo nacidos y en él criados” —lo reconocen “como un fenómeno dado, irremediable, en el desarrollo de la cultura. Afectos a nuevas maneras del pensamiento y con nuevos matices de sensibilidad, reputan insuficiente la explicación positivista y aspiran a columbrar horizonte mental más amplio, que sea a un tiempo misma crítica y superación”.

Esta inquietud filosófica no se halló enteramente desvinculada de la realidad nacional. Esto es lo que importa a nuestro propósito actual. Declaran los firmantes del manifiesto que “puesto que son de aquí, quieren observar a través de un prisma nuevo múltiples realidades de la cultura de su patria, que se les vienen dando por verdaderas, desde hace años. En la cátedra, en el libro, en la hoja diaria, conocieron sanciones dadas, exaltaciones rotundas, negaciones absolutas; pero, en general, rara vez juicios de hombres de quienes todo lo esperaban, convergieron con las conclusiones a que ellos en sus estudios habían llegado. Vieron también que la falta de policía literaria había permitido la formación de personalidades, cuando no ignorantes, sin probidad. Y que en el pensamiento ambiente se palpaba algo así como una conceptuosidad falsa,

caprichosa. Y que ese mismo ambiente poco sabía de las disciplinas filosóficas”.

Aunque poniendo el acento de su interés en la renovación filosófica, el grupo del Colegio Novecentista, expresa un descontento y una esperanza que anuncian y preparan la conmoción de la Reforma Universitaria que, un año más tarde, rompería la paz claustral de la vieja casa de Trejo en Córdoba y se propagaría, entre el fragor de cristales estrellados, por todas las universidades del país y de América.

Socialismo ético se llamó, en los *Cuadernos del Colegio Novecentista*, al esbozo de un programa político que la agrupación solicitó a uno de sus mentores más maduros. “Fue una verdadera aberración —dicen esos apuntes— aunque históricamente explicable, si una de las varias corrientes socialistas creyó poder prescindir de los factores morales y fundarse exclusivamente en los intereses económicos”. Más adelante afirma que la “solución científica no resuelve sino una parte del programa y exige para completarse una solución ética” que “no la desconocieron en los hechos ni los propios marxistas”. Con Jaurés, el novecentismo desea buscar en el estudio de la ética kantiana, nuevos fundamentos para la teoría socialista y fundar las aspiraciones económicas de la sociedad en una doctrina que sea expresión ideal de una personalidad consciente y libre. “Solamente los valores éticos y estéticos, no valores económicos, pueden dignificar la condición humana”.

Este programa propicia una anticipación de acuerdos: “Hacia la gran meta de la justicia social puede aspirarse por distintos caminos”. Finaliza con un giro rotundo: “No estará de más recordar a aquel que primero se apiadó de los pobres y desheredados y pidió para ellos el pan nuestro de cada día —no con el objeto de satisfacer sus apetitos, sino con el muy superior de capacitarlos para destinos más altos— el humilde hijo del carpintero”. La definición políticosocial del Colegio Novecentista está fechada así: Navidad 1918, el año inicial de la Reforma.

Dentro de este movimiento nace el Grupo Renovación y su teatro.

EL TEATRO DEL GRUPO RENOVACION

La palabra "Renovación" sintetiza una modalidad propia dentro del vasto movimiento de la Reforma Universitaria: la actitud y el acento que, al mismo tiempo que la unía a lo que ella tuvo de ecuménico en nuestra América, le dio un estilo particular en la Universidad de La Plata, más propiamente en La Plata, ya que entonces la ciudad era un contorno vital resonante de lo que acontecía en su casa de estudios.

El impulso inicial de la Reforma, en 1918, en la Universidad de la Córdoba iconoclasta y liberal contra modalidades claustrales y reaccionarias prefirió definirse por la palabra Revolución. En La Plata, en cambio, la Universidad de Joaquín González, Ricardo Rojas, Rodolfo Rivarola y Del Valle Iberlucea, poseía una significación liberal que, venida a menos al declinar la presencia en ella del fundador, en cierto modo la Reforma trató de reivindicar, de restaurar en sus primigenias intenciones. El Programa fue genuinamente reformista en el sentido político del vocablo: más que arrasar y reconstruir por la revolución, reformar por el método de la renovación y, en verdad que tales programas y método se avienen, mejor que en Córdoba, en La Plata, con la fórmula que al fin se consagró: como Reforma Universitaria y no como Revolución Universitaria se expandió desde la Argentina al Continente.

Renovación fue el título de la tribuna periodística semanal que editó la Federación Universitaria desde los primeros días del conflicto. Al resolverse el triunfo estudiantil en una defraudación —lo que se denominó el nazarismo— los núcleos descontentos, que se consideraban portadores del verdadero espíritu de la Reforma, intentaron seguir luchando, primero en torno al Rector Saúl Taborda, en el colegio Nacional, en notable como efímera comunidad de estudiantes y profesores, luego en la supervivencia militante del Grupo Renovación. La Compañía Teatral Estudiantil Renovación y la revista *Valoraciones* fueron dos de las más representativas empresas de este grupo juvenil. Activo en torno a la influencia de Alejandro Korn, el Grupo Renovación se proclamó idealista en el

sentido filosófico y profesó un socialismo ético de corte fabiano y libertario, integrados dentro de la Reforma Universitaria, cuya sistematización legal articuló y fundó en memorial elevado al grupo parlamentario más afín*

La Reforma triunfante, para el Grupo Renovación, no entendió ni cumplió uno de sus postulados fundamentales: la Extensión Universitaria. La conciencia de esta defección fue, aunque no el único, uno de los impulsos determinantes de la Compañía Teatral Estudiantil Renovación. La acción cultural obrera de La Plata, casi desde los tiempos de la fundación de la ciudad —donde los inmigrantes artesanos que aquí se afincaron trajeron un buen aporte gremial, mutual y cooperativo— contaba con una discreta tradición teatral no exenta de vinculaciones con la conmoción social europea entreverada en la ola ibseniana, turbulenta en los primeros planteos anarquistas y feministas en torno a los héroes y a la frustración. Malatesta, Pietro Gori, Natla, predicaron en la ciudad incipiente de Dardo Rocha. *Espectros*, *Casa de Muñecas*, mantenían aún, a la hora de la Reforma Universitaria, una poderosa sugestión social. Alternaban con *Hermano Lobo*, de González Pacheco, en aquellas veladas de las “fratellanzas” donde a veces llegaba Juan B. Justo a disertar sobre el teatro de Bernard Shaw.

Auténtica labor reformista de Extensión Universitaria fue para el Grupo Renovación proyectarse en el Teatro de los gremios y mutualidades, introduciendo nuevas técnicas de la expresión en los actores, en los decorados, en la iluminación, adoctrinando al público sobre los valores perdurables y el encuadre histórico de autores y temas.

Otra intención fue levantar el nivel de las manifestaciones teatrales espontáneas de los estudiantes que, ciertamente, existían desde siempre

* Bases y fundamentos para una Ley de la Enseñanza Superior. La Plata, 1932. Suscriben los fundamentos: Alejandro Korn, Aníbal Sánchez Reulet, Carlos Sánchez Viamonte, Guillermo Korn, Juan Manuel Villarreal, Luis Aznar, Juan Sabato, Pedro A. Verde Tello, Julio C. Ratti, Juan H. Pérez, Juan C. Carattino, José Ernesto Rozas, Eduardo Cao Llanos, Guillermo Aguirre Bengoa, Carlos Gayoso, Emilio Poliak, Hugo Fernández Coria, Lorenzo A. Picasso, Francisco Ovejero Salcedo.

y que tenían el carácter de grandes fiestas sociales para la ciudad que, como queda dicho, vibraba permanentemente acorde con la vida universitaria. El primer teatro estudiantil que conoció la generación de la reforma en La Plata fue un teatro desfilante, de carrozas, en el día del Estudiante, al entrar la primavera el 21 de setiembre. En 1918, año de la “defenestración sacrílega” de la estatua de Trejo en la docta Córdoba, la celebración se concentró en Buenos Aires. De aquí fueron las carrozas de las facultades que, desfilando, se agredían con canciones entre las del “asfalto” y las del “bosque” o, bajo el calco rodante, gigantesco, de un iguanadon del Museo, se hermanaban en coro de levísimo irrespeto precursor:

*Don Joaquín sigue durmiendo
en un fumadero de opio
porque en su pecho de arroyo
¡Ayayay!
Ya no hay fábulas de Esopo.*

*La ciudad triste y cabrerá
francamente nos estufa
y venimos de La Plata
para armar una garufa.*

Estas farándulas jocosas, las “troupes” juglarescas musicales y recitativas, las parodias, a veces de visos auténticamente humorísticos y satíricos, fueron superadas en una de las primeras tentativas de teatro formal promovido por influencia de Yolanda Mercader, presidenta del Centro de Estudiantes del Liceo, que constituyó un grupo de alumnos secundarios dispuestos a someterse a cierto aprendizaje disciplinado. Bajo la dirección del viejo maestro Sanromá, actor español que se quedó en La Plata como profesor de declamación, se presentó en 1920, en el Teatro Argentino, *Amores y amoríos* de los hermanos Quinteros, comedia que según decía nuestro venerable entrenador “salió como bordada”.

Para el día del Estudiante, el 21 de septiembre de 1921, en el Coliseo Podestá, los que habíamos actuado bajo la dirección de Sanromá y otros nuevos entusiastas del teatro, representamos *Los intereses creados* de Benavente. Ya nos sentíamos emancipados de tutelas "pasatistas" y esta función fue, prácticamente, el principio de la Compañía Teatral Estudiantil Renovación aunque, en el programa se presenta —bajo el membrete de la Federación Universitaria— como Estudiantina "organizada por el Centro de Estudiantes y la Asociación de Ex-alumnos del Colegio Nacional". Concesión al espíritu de las Estudiantinas y al carácter festivo humorístico del Día del Estudiante, después de la representación seria de la comedia de polichinelas en dos actos y tres cuadros, el programa registra una fantochada con parodias de danzas tropicales, dramas futuristas, danzas esquimales y un broche poético por "Bertolda Singerman".

En la celebración del día del Estudiante, el 18 de septiembre de 1923, ya constituida y actuando desde el año 1922, la Compañía Teatral Estudiantil Renovación, presenta su programa caracterizándolo con la designación de Estudiantina por última vez. Se representa *La Verdad* de Benavente y *El Médico a palos* de Molière con estricto decoro artístico. Pero se agrega la Estudiantina propiamente dicha, en página aparte del programa. El número, preparado por José Gabriel, en el que tomaron parte más de cien voces, consistió en una parodia de los admirables Coros Ukranianos que, en su gira triunfal por América, se presentaron ese año en La Plata, en el Teatro Argentino. La tal parodia resultó sensacional y desopilante. Fue un ejemplo memorable de humorismo en escena y merece que se le evoque en un artículo especial.

Los decorados los proveía en estos casos un mediocre archivo, resto de muy remotos esplendores, que existía en el teatro oficial ya venido a menos y casi permanentemente clausurado por la desidia de los gobernantes no residentes que venían y se volvían a Buenos Aires, entre media mañana y media tarde, en los rápidos del Ferrocarril del Sur. En cambio en el Olimpo —hoy Coliseo Podestá—, sostenían temporadas de meses las compañías de Podestá, Pagano y Arsenio Perdiguero. La misma Reforma Universitaria, reflejada en el ambiente de casa de pen-

sión estudiantil, con intercalación del himno de los Estudiantes y de los estribillos agresivos entre “federados” y “concentrados”, dio tema a una comedia de Ubaldo López Cristóbal, que estrenó en el Avenida de la Calle 7 una compañía profesional.

En este medio teatral platense, podemos decir que la primera virtud de la Compañía Teatral Estudiantil Renovación fue precisamente la de constituirse como compañía, estructurando así un conjunto estable y perfectible en el curso de una actividad sostenida, durante dieciséis años.

Fuera de lo que entonces se llamaban conjuntos de aficionados, donde aquí y allá se perfilaba alguna figura de temperamento, no existía nada en La Plata —ni en Buenos Aires— que pudiera compararse a la proliferación de teatros experimentales o libres como la de ahora. Cuando Pedro Henríquez Ureña dio en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires su conferencia *Hacia un nuevo teatro*, publicada en *Valoraciones*, pudo citar muy poco más que las experiencias del Grupo Renovación de La Plata, como señales promisorias en la Argentina.* Contemporáneamente, Oliverio Girondo, que trató de montar en Buenos Aires la historia del soldado de Strawinsky y Ramuz, vino a La Plata a buscar intérpretes en la Compañía Renovación. Es tan sólo hacia 1930 que Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo de Buenos Aires incorporando a su elenco a Milou Díaz, excelente actriz estudiante, que se cuenta entre las fundadoras de nuestro grupo en 1920. El Teatro Proletario, de Facio Hebequer, que con el de Barletta figura entre los primeros experimentales de Buenos Aires, es también de la década del treinta.

* Pedro Henríquez Ureña: *Hacia un nuevo teatro* publicado en la revista *Valoraciones*, editada por el Grupo Renovación, número 9, La Plata, 1929. Las fotografías y dibujos, agregados por el Teatro Renovación para ilustrar el trabajo de Henríquez Ureña, presentan ejemplos de escenografía que abarcan desde Gordon Craig a Giacomo Balla e incluyen un boceto de Adolfo Travascio para una escena de *Hacia las estrellas* de Andreiev, que la agrupación presentó en el Teatro Argentino.

Luis Juan Guerrero y José Gabriel, profesores del Colegio Nacional, influyen decisivamente en los miembros de la Compañía Renovación en el campo práctico de la puesta en escena. En buena medida, como preparación de sensibilidad y noticia de las corrientes teatrales europeas contemporáneas, es preciso anotar las lecciones de Rafael Alberto Arrieta en sus cátedras de literatura.

Luis Juan Guerrero, durante sus años de estudiante en Detroit, se había compenetrado de las preciosas contribuciones a los mejores espectáculos teatrales de Estados Unidos ofrecidas por los Little Theatre de las universidades. Tenía el poderoso don de transmitirnos vivamente el sentido de la idea y la técnica del escenario y, fuera de la cátedra, convivió con nosotros en los primeros pasos y nos proporcionó libros y revistas teatrales norteamericanos. Luego, desde Alemania, nos alentó y fue seguramente por él que conocimos el libro de Piscator, sus audaces innovaciones escenográficas y los sorprendentes desplazamientos y compenetraciones entre el escenario y el patio de espectadores. José Gabriel, genial e impulsivo, autodidacta de una prodigiosa capacidad de asimilación y de trabajo, tuvo una actuación más prolongada en la Compañía Renovación en la que fue actor, director, escenógrafo y, a veces, feroz polemista interno.

Hasta que la Compañía Renovación no comenzó a crear sus figurines y a confeccionar su propio vestuario —lo que aconteció en 1926 cuando presentó *Santa Juana* de Bernard Shaw en el Salón de Actos del Colegio Nacional— sus comedias de época fueron trajeadas sirviéndose de una fabulosa utilería que hubo en La Plata por el barrio de 42 entre 9 y 10, en una casona ruिनosa con zaguán, cancela y patio con jardín. Allí habían quedado bloqueados más de un centenar de baúles de la famosa compañía italiana Ottonello y Zucchi que alternaba, con un mismo elenco, opereta y comedia. Por muerte de Zucchi, en tenencia judicial a cargo de Ottonello, podía encontrarse allí toda la sastrería de un repertorio que iba de *Madame Butterfly* hasta *La Locandiera* de Goldoni, en suntuosas sedas y cálidos terciopelos, que esa suerte de nibelungo circense que la custodiaba dividía, en lo que a comedia atañe, en

cuatro estilos fundamentales; a la española, mosquetero, mezzomosquetero y a la goldoniana. Finalizados los trámites de la sucesión, la utilería y el vestuario fueron trasladados a Buenos Aires por Ottonello y todavía existen con este nombre en la calle Lambaré 961.

¡Cuántos trucos nos enseñó el viejo Ottonello! Revivía con nosotros sus gloriosos días cuando “vicino alla prima donna” se inclinaba ungido por los aplausos. Venía a nuestros ensayos y nos transmitía sagaces experiencias. Si estos aguerridos veteranos del teatro profesional nos dieron su apoyo y simpatía, pensemos que fue porque comprendieron que lo hacíamos con pasión auténtica.

La primera gran salida de la Compañía Teatral Estudiantil Renovación fue el 20 de setiembre de 1922, vísperas del día del Estudiante, en el Teatro Argentino. Se representó *La cueva de Salamanca* de Cervantes y *La Posadera* de Goldoni, ambas obras puestas en escena por primera vez en la Argentina. El espectáculo se abrió y se cerró con un *Prólogo* y un *Epílogo* en verso de Héctor Ripa Alberdi en los que se asienta esta afirmación metafísica:

*La realidad existe porque el alma la crea;
en el fuego del alma se enciende toda lumbre.*

El *Prólogo* y el *Epílogo* de Héctor Ripa Alberdi pueden leerse en sus *Obras* en dos volúmenes, que el Grupo Renovación publicó en 1925 en homenaje de su malogrado integrante que murió a los 26 años, en La Plata, el 13 de octubre de 1923. Esta primorosa edición lleva un prólogo de Pedro Henríquez Ureña.

El programa, barrocamemente decorado con orlas y viñetas del que esto escribe, fue impreso a dos tintas en papel pluma y cartulina por Mario Sciocco. En su última página consta esta declaración de principios:

Renovación, Compañía Teatral Estudiantil, se propone impulsar el teatro dentro de sus dos misiones fundamentales: la artística y la social.

La primera se realizará llevando a la escena lo más característico y bello que haya nacido en los dominios de Talía y encuadrándose —dentro de lo posible— en las corrientes escenográficas más modernas.

La segunda se cumplirá haciendo teatro para el pueblo.

No desconocemos las ingentes dificultades que entraña la realización de este último propósito. En su cumplimiento organizaremos series de representaciones, donde se agruparán aquellas obras que por su tesis, forma o protagonistas puedan considerarse afines. Echaremos mano, por lo tanto, del teatro moderno y del antiguo.

Los precios de las localidades serán, en todos los casos, reducidos.

Como no se trata de un grupo cerrado, los actuales componentes de la Compañía admiten y solicitan el concurso, ya sea personal, ya intelectual, de los estudiantes y de todas aquellas personas que se interesen por esta obra de cultura.

La segunda presentación se cumplió también en el Teatro Argentino el 16 de octubre de 1922 en un homenaje a la delegación mexicana, que, presidida por José Vasconcelos, nos visitó con motivo de la transmisión de la Presidencia de la República, de Yrigoyen a Alvear. Presentó el acto Héctor Ripa Alberdi. Se puso en escena *Hacia las estrellas* de Leónidas Andreiev. Mencionamos especialmente esta segunda función porque entre ella y la primera hay una diferencia esencial reveladora. Queda señalado un cambio de actitud espiritual entre el festival del Día del Estudiante y esta presentación dramática que está precedida, en el folleto del programa, por una explicación que revela un sentimiento adolescente de frustración. Alude al fracaso del pretendido triunfo que el Grupo Renovación atribuyó —seguimos pensando que con razón— a la Reforma Universitaria. El sentimiento de ese fracaso y la necesidad de superarlo fuera de la Universidad reformista oficial y fuera de los organismos estudiantiles consagrados por el nuevo estatuto, está patente en estas palabras que reproducimos:

Hacia las estrellas de Andreiev, representa simbólicamente, decíamos, las dos direcciones que toma todo ideal humano: una que se desvanece en el conocimiento y en el deseo de lo absoluto y otra que torna sus

ojos a la tierra afirmando los valores de la vida. Fue escrita y estrenada en Rusia a raíz del fracaso revolucionario de 1905, cuando el desaliento y la desesperanza hacían presa en la rebelde juventud rusa. Es grande en verdad la distancia que nos separa de los protagonistas de esta obra, pero encontramos tanta afinidad con sus inquietudes íntimas y el impersonal motivo de sus dolores, que no hemos dudado de escogerla para ser representada en esta función de homenaje a los hombres representativos de México, donde se nos imponía como un deber comunirles, más que lo que formalmente somos, lo que profundamente recorre nuestras vidas.

Su trama está tejida con las preocupaciones de un grupo intelectual que en Rusia hizo estériles todos sus esfuerzos, ya por la vana especulación o por los vagos ideales que sustentaba, ya por la ciega acción, a menudo sin norma, casi siempre sin sensibilidad. Por lo demás, sabido es que este estado de cosas terminó muy luego en el fracaso. Pero si ese momento doloroso de la vida del espíritu pasó ya en aquel país, en éste, en cambio, perdura hoy en una buena parte de nuestra juventud la paradójica sensación del fracaso de un esfuerzo nunca realizado. Aspiramos por eso a que esta velada sirva de confesión y de comunión de un núcleo de la juventud argentina con los fraternales espíritus mejicanos, quienes, bien por cierto, se merecen y hacia quienes debíamos ofrendar éste, nuestro acto de fe.

Sobre la militancia del Grupo Renovación frente a lo que consideró una transgresión a los principios de la Reforma Universitaria triunfante, aparte del ya citado folleto *Bases y fundamentos para una Ley de la Enseñanza Superior*, es esclarecedor consultar los títulos *La contrarreforma*, *La Universidad ha fracasado*, y, en general, los dieciséis temas tratados en la parte quinta, *Reforma Universitaria*, de *Obras Completas* de Alejandro Korn, presentadas por Francisco Romero, compiladas y anotadas por Luis Aznar y Guillermo Korn. Editorial Claridad, Buenos Aires, 1949. Es la única edición de Alejandro Korn que incluye sus escritos sobre la Reforma Universitaria.

La presencia en La Plata de la delegación mexicana mereció una plana especial que le dedicó *El Argentino* del 16 de octubre de 1922. En el programa de la función de homenaje, se presenta la primera página

con el emblema de la Universidad Nacional de México que, en un escudo rodeado de cóndores, nopales y volcanes estilizados, muestra el mapa de la América hispana y, en la bordura, la leyenda: *Por mi raza hablará el espíritu*. Luego se lee: "El Grupo de Estudiantes Renovación tributa en esta fiesta un homenaje cordial a José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Roberto Montenegro, y Carlos Pellicer, heraldos de la valiente generación que hoy renueva la vida mexicana con un poderoso impulso idealista. La Plata, 1922". En el acto del teatro Argentino, concluida la presentación teatral, actuó entre renovadas ovaciones la Orquesta de Charros que, con la Escuela Militar mexicana, acompañó a la delegación presidida por Vasconcelos. También venía con ellos la famosa contralto Fanny Anitúa. Finalizado el homenaje hubo una tenida memorable en la madrugada, en La Churrasquera, que entonces estaba en la Diagonal 80 entre 1 y 2. Allí, hasta ya alto el sol, Fanny Anitúa cantó himnos y canciones populares. El local, la vereda y la calle, se colmaron de gente que aplaudía y vivaba a la confraternidad argentino-mexicana. Las raíces de esta comunión que, finalmente trajo a vivir a La Plata al maestro Henríquez Ureña, hay que buscarlos en el viaje de la delegación estudiantil que fue en 1921 al Congreso Internacional de Estudiantes, celebrada en México. Tres platenses, Ripa Alberdi, Arnaldo Orfila Reynal y Enrique Dreyzing, formaron parte de la delegación argentina. En las ya citadas *Obras* de Héctor Ripa Alberdi y en el prólogo de Henríquez Ureña que las precede, hay referencias interesantes sobre ese Congreso que fue decisivo para la expansión continental de la Reforma Universitaria iniciada en la Argentina en 1918. También se incluye el discurso pronunciado por Ripa Alberdi en el homenaje del Teatro Argentino. La puesta en escena de *Hacia las estrellas*, basada en cámaras de cortinas, efectos de bosque mediante el fraccionamiento vertical de los paños y cambios de colores por la llamada "paleta luminosa", causó escándalo entre los escenógrafos y críticos apegados al realismo teatral. El arquitecto Guillermo Ruótolo le consagró una larga crítica agresiva, pero muy bien escrita en uno de los diarios italianos de Buenos Aires.

En 1926, la Compañía Teatral Estudiantil cambia de nombre. Al presentar *Santa Juana* de Shaw se denomina de ahí en adelante Teatro de Arte Renovación y lo justifica así:

Cada arte ha creado moldes que son una retórica hueca, vacía de contenido. En el teatro se han seguido prácticas que impusieron los siglos XVIII y XIX. Hoy, con veintiséis años de vida, en un siglo nuevo que ambiciona espacios libres, buscamos la expresión simple, sin artificio.

El teatro abandona la aburrida pesadez de los realistas y cobra nuevas formas. Pedimos ayuda a la farsa, con su alegre tinglado, que representa una tradición; al arte puro, quizás salvaje; a productos lejanos; pero no despreciables.

El ballet ruso planteó el problema a principios de nuestro siglo. Elaboró nuestras conciencias de hombres jóvenes. Tenía las energías indomadas de lo natural, sin retórica. La sobriedad de Bakst, las magnificencias de Nijinsky. Desde entonces hombres audaces se han puesto a la obra: Gordon Craig, en Inglaterra; Kaiser y Reinhart, en Alemania; Bragaglia, en Roma; Pitoieff, en Francia, han inquietado los espíritus afinados. Rusia, después de la Revolución, trabaja para crear un teatro proletario. Y sus esperanzas no serán defraudadas.

En todo esto no hay pirotecnia. Se trata de aliviar la escena envejecida, devolverle su agilidad.

Dentro de nuestro ambiente el Teatro de Arte tiene iguales propósitos. Sencillez a lo Juan de Enzina, movimiento como en Calixto y Melibea. Presentar a Shakespeare rejuvenecido, no como dramones solemnes, sino como escenas breves y deliciosas.

Este primer intento de teatro moderno, sólo puede llevarse a cabo gracias a la colaboración de la Comisión Provincial de Bellas Artes, especialmente; de las autoridades universitarias que han cedido el salón de actos de la Universidad; de los pintores Travascio y Mazzuchelli y de algunos amigos de nuestro grupo.

Nueva transformación en 1933. El Teatro de Arte Renovación se denomina Teatro del Pueblo. Nos alejamos del asfalto para ir al corazón

de los barrios populares, se afirma en una extensa declaración publicada en *El Día*. Esta última etapa dura hasta 1936. Bajo el gobierno del Dr. Manuel Fresco y por el ministerio de Gobierno a cargo de Roberto Noble, se ordena a la policía su clausura.

Dos innovaciones técnicas corresponden al período final. Se sustituyen los decorados de telones y rompimientos, así como los ultrasintéticos a base de cámara y alusiones esquemáticas, por elementos plásticos de madera terciada confeccionados en formas geométricas de paralelogramos, cilindros, arcos y biombos escalonados. Para el montaje de *Hinkermann* de Ernst Toller se utiliza, creemos que como absoluta novedad en la Argentina, la proyección de película cinematográfica en el momento del delirio del mutilado de guerra protagonista. La fuerza teatral expresiva de este recurso, consistía en que el film perdía las dimensiones normales de las imágenes, al proyectarse en fracciones inconexas sobre los planos quebrados de la decoración plástica.

Un recuento somero de la colección de programas del Teatro Renovación en sus tres etapas, nos muestra entre su repertorio los siguientes títulos:

Los intereses creados de Benavente; *La Cueva de Salamanca* de Cervantes; *Entremeses* de Lope de Rueda; *Mirandolina* de Goldoni; *Antes del desayuno* de O'Neill; *Retazo* de Nicodemi; *El médico a palos* de Molière; *Hacia las estrellas* de Andreiev; *La Verdad* de Benavente; *La línea recta* de Enrique Herrero Doucloux; *La puerta reluciente* de Dunsay; *Cena de despedida* de Schnitzler; *La más fuerte* de Strimberg; *Espectros* de Ibsen; *El Candelero* de Musset; *Accidente de teatro* de Nicodemi; *Compás de Navidad* de Schnitzler; *El león de bronce* de Dicenta; *Hermano lobo* de González Pacheco; *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez; *Trescientos millones* de Roberto Arlt; *Sin novedad a bordo* de O'Neill; *Los tres amantes* de Guillermo Zorzi; *Trópico* de la serie de Teatro Revolucionario Mexicano, por Mauricio Magdaleno; *Hinkermann* de Ernst Toller; *Tararí* de Andrés Alvarez; *Casa de Muñecas* de Ibsen; *Juan José* de Dicenta; *Nuestros hijos* de Florencio Sánchez; *Juan y Juana* de González Pacheco; *Electra* de Pérez Galdós; *Volpone o el*

Zorro de Ben Johnson; *Petróleo* de Magdaleno; *Los que vuelven* de Bustillo Oro; *Colgando la ropa* de Smedley y Bozo Palmer; *El secreto* de Sender; *Los malos pastores* de Mirabeau y *La madre* de Máximo Gorki.

El último manifiesto del Teatro Renovación en su etapa de Teatro del Pueblo, consigna esta posición estética y social:

El Teatro del Pueblo quiere ser una auténtica y completa institución de cultura popular. Su nombre expresa un propósito fundamental: hacer teatro para el pueblo, utilizar el teatro como el mejor vehículo para llevar al pueblo las mejores manifestaciones de arte, reservadas hasta ahora a las minorías y difundir en las masas obreras las nuevas ideas, despertándoles la conciencia de su misión.

No tiene ningún propósito mezquino. Es una organización amplia, generosa, que aspira a agrupar a todos aquellos —obreros, artistas, aficionados al teatro— que quieran colaborar en su tarea desinteresada. Los iniciadores de esta empresa hemos comprendido la necesidad que tienen las masas y los barrios populares, de verdaderos centros de cultura teatral y artística, que substituyan a todas las manifestaciones bastardas del teatro y del arte mercantilizado, tendiente a satisfacer ciertos gustos y, lo que es peor, ciertos intereses que no son los del auténtico pueblo trabajador.

En el Teatro del Pueblo no hay primeros actores. Todos deben estar dispuestos a colaborar en lo que sea necesario. Porque el propósito de nuestra organización es crear equipos con una común concepción estética y social, que trabajen armónicamente como trabaja un equipo de fútbol, en el que cada jugada es un elemento importante, pero sometido a las necesidades del conjunto.

Derivaciones del Teatro Renovación son el Teatro de la Universidad Popular Alejandro Korn de La Plata y el Teatro de la Universidad Central de Venezuela, que reorganizamos y dirigimos en 1955 con Georgina de Uriarte.

En sus cuadros se formó también un escenógrafo: Otelo Ovejero, cuya labor ya es conocida y que, recientemente, triunfó en el Teatro Ar-

gentino de La Plata y en el Colón de Buenos Aires con seis escenarios para el ballet *La idea* de Dora Hoyer.

Con fecha 28 de octubre de 1942, el Rector Alfredo Palacios, designó una comisión para proyectar el Instituto del Teatro en la Universidad de La Plata. Los fundamentos del decreto se refieren ampliamente a la Compañía Renovación. La aludida comisión la formaron Antonio Cunill Cabanellas, José María Monner Sans, Rafael Alberto Arrieta, José Oria, Pedro Henríquez Ureña, José Gabriel, Luis Aznar, Enrique Herrero Doucloux y Guillermo Korn, que actuó como secretario ejecutivo.

El golpe peronista malogró el intento.

* * *

Durante sus dieciseis años de actuación casi ininterrumpida y en sus tres etapas —Compañía Teatral Estudiantil Renovación, Teatro de Arte Renovación, Teatro del Pueblo— el Teatro del Grupo Renovación mantuvo su continuidad a través de un núcleo inicial inalterable y de las influencias magistrales sostenidas de Alejandro Korn y Pedro Henríquez Ureña. Junto a ellos, dentro ya de la misma actividad teatral, hay que citar la capacidad organizadora y de animador de Arnaldo Orfila Reinal y la perseverante adhesión de Aquilino Carabelli. A Guillermo Korn le tocó ejercer la dirección general en las tres etapas, ya que Luis Juan Guerrero y José Gabriel, a quienes debió corresponderles en la primera época, quisieron —como profesores— no mediatizar, sino suscitar y orientar con su experiencia y espíritu docente la espontaneidad de nuestra impulsiva audacia juvenil. En la dirección de escena, sí alternó José Gabriel y en el último período, Aníbal Sánchez Reulet y Daniel Domínguez. Y, siempre, el director general contó con la fraternal, jocunda e inteligente cooperación solidaria de Luis Aznar y con la inestimable actuación de Milou Díaz y Felipe Bellini. Sumados al grupo algo más tarde, consecuentes hasta el final, nombramos con entrañable emoción a Beatriz Vilá, Ana María Ripullone, Mario Botelli. Pedro Henríquez Ureña fue el asesor de la puesta en escena de *Santa Juana* de Bernard Shaw; Sánchez

•

Reulet y Enrique Moreno tradujeron *El Candelero* de Musset. Realizaron nuestros bocetos escenográficos o crearon proyectos originales Adolfo Travascio, Mariano Montesinos, Ricardo Sánchez, Fausto Mazuchelli, José y Eliseo Speroni y, finalmente, Otelo Ovejero que es, como actor y escenógrafo, una personalidad lograda en plenitud para el arte en el seno del Teatro Renovación. Y, aunque ya nombrado, debemos aludir de nuevo a Daniel Domínguez, actor y director, firme, conciliador, extraordinariamente dotado, cuya colaboración, como intérprete y director de escena, nos permitió superar la versión espeluznante de *Espectros*, que machacaban las compañías profesionales, por una sobria reestructura poética auténticamente ibseniana cuyo rumbo confirmamos, años más tarde, al ver la suprema maestría de Moisi y su conjunto. Nos es difícil frenar la tentación de revivir uno por uno ejemplos de compañerismo, sacrificio y voluntad creadora. Nos resignamos a consignar nombres —que muchos leerán con sorpresa— de cuantos formaron en el Teatro Renovación. Procuramos agruparlos en tres párrafos correspondientes a las épocas de su actuación en cada una de las etapas sucesivas del grupo básico que, al fin, fue siempre el mismo. Nos guiamos por los repartos de los programas:

Compañía Teatral Estudiantil Renovación: Elfrida Rolón, Paquita Domínguez, Aida Gay, Guillermo Korn, Luis Aznar, Pedro Verde Tello, Vicente Ruiz, Alfredo Collado, Carlos Américo Amaya, Próspero Larregle, Miguel Cotti, Arnoldo Lesvigne, Milou Díaz, Ernestina Langmán, Amelia González, José Gabriel, Felipe Bellini, Héctor Ripa Alberdi, Claudina Crespi, Juan José Bonnet, Lola López, Elías Rubi, Lola Ferrando, María Antonieta Gualteroni, F. Borzani, Lorenzo Marrachini, José Reimundo, Gonzalo Delfino, Pedro V. Blacke, José María Cano, Walter Bosse, Ernestina Rolón, ~~Edgardo Ricetti~~, Adolfo Travascio, Félix Bertrand, R. Hidalgo, Silvio Patierno, Tobías Bonesatti, Anita Díaz, Enrique Herrero Doucloux.

Teatro de Arte Renovación: Milou Díaz, Ernestina Rolón, Rodolfo Luzuriaga, Guillermo Korn. Luis Aznar, Herminio Córscico, Aníbal Sánchez Reulet, Marciano Angelani, Benigno Rodríguez, Juan Manuel Vi-

llarreal, Guillermo Ball Lima, Luis Villa, Adolfo Griffó, Cristóbal Cerdán, Juan Carlos Manes, Adolfo Travascio, Sara Favre, Fausto Mazzucchelli, Salvador Calabrese, Emilio Pettorutti, Francisco Vecchioli.

Teatro del Pueblo: Araujo Vilá Nélica, Araujo Vilá Raúl, Aznar Luis, Anselmino Luis R., Becerra Héctor J., Bonato Pablo L., Botelli Mario C., Balaguer Héctor Raúl, Biffis Adolfo F., Caselli Luis F., Corral Jacinto, Cueli Vilá Delma, Cao Llanos Eduardo, Casera César, Delgado Andrés F., Di Jorgi Dora., Di Jorge Julio C., Díaz Milou, Domínguez Daniel, De Simone Roque, Damián Juan, Estrada Aurelio, Fernández Leys Alberto, Flaqué Jorge, Flaqué Josefa F. de, Fontanills Jaime R., Fontanills María C., Fabro Evaristo, García Antonio D., Gastaminza Adelaida, Glenza Pedro, Herman Aldo, Hoinasky Antonio, Idiarte Alberto, Korn Guillermo, Lugercho Bernardo, Lanteri Enrique, Marfil Florencio, Monreal Ovidio A., Margenat Ramón, Menéndez Juan A., Mosquera Felipe, Mosquera Luz Irma, Murci Juana, Mustapich Esteban, Mustapich Juan, Menzulo Marcelo, Novak Isaac, Ovejero Elba, Ovejero Otelo, Pazos Armando, Pérez Juan H., Piatis Tomás N., Porreca Francisco, Padrón Irma, Perdomo Juan, Pereyra Yago Luisa, Pereyra Yago Rosalina, Pereyra Yago Victoriano, Pernice Lucía, Plotka Urbano, Portela Pascual, Ponzio Oscar, Ripullone Ana María, Ripullone Olga, Ripullone Roque, Rocca Pedro C., Romano Juan M., Riente Mario L., Ramírez Enriqueta I., Ramírez Juana, Rodríguez Domingo, Rodríguez Victoria S. de, Rodríguez Rego Elvira, Rodríguez Rego José, Rodríguez Rego Hugo, Ruiz Gutiérrez Julio, Sánchez Reulet Aníbal, Scopel Esteban, Scotti Andrés, Seguí María F. de, Silva José M., Smith Herbert B., Tórtora Valentino, Trepicchio Enrique C., Tosi Arturo, Timberi Félix, Tagliamut Clemente, Ulaneo Edmundo, Vilá Beatriz M., Vilá Julio, Zanetta Pedro.

* * *

Al convertirse en Teatro del Pueblo y radicar su centro de acción en el Puerto de La Plata, en el barrio obrero de Berisso, el Grupo Renovación encara su etapa mejor y más socialmente sentida. En la activi-

dad política de sus principales animadores se ratifica y fundamenta su misión. Sin modificaciones incluyo a continuación los fundamentos de un proyecto que presenté, como diputado, al Congreso Nacional. En él queda descrita la explotación de los obreros de los grandes frigoríficos transnacionales.

Motivación social y política

El proyecto de resolución que, suscrito conjuntamente con mis compañeros de sector los diputados Rozas y Pérez Leirós, presento a la Cámara solicitando su aprobación sobre tablas, viene a dar estado parlamentario a un problema que afecta a la vida y al salario de muchos miles de trabajadores y por cuya urgente solución se clama desde los más diversos sectores de la clase trabajadora. En congresos de obreros y en numerosos órganos de la prensa han aparecido declaraciones, artículos y denuncias, algunas de acento conmovedor, sobre la necesidad de promover la reglamentación del sistema de trabajo denominado "standard", que se aplica en la mayoría de los frigoríficos extranjeros radicados en nuestro país.

Investigaciones recientes han demostrado la desconsideración que muestran estas empresas con respecto a las leyes y a los intereses de la República en el orden que afecta especialmente a nuestra ganadería. En las alternativas de ese proceso han sido eficazmente defendidos los intereses de los ganaderos. Los consumidores de los productos de la industria frigorífica tampoco son huérfanos. Yo quiero recordar el oscuro destino de esa falange anónima, que en el proceso de la elaboración aparece confundida con las piezas de los engranajes mecánicos. Esos seres desamparados constituyen, sin embargo, una porción no despreciable de nuestros compatriotas.

Todas las leyes que protegen el trabajo de los obreros, sin excluir las referentes a la maternidad y a la infancia son mañosamente eludidas por las empresas frigoríficas. La organización gremial es perseguida. Los accidentes del trabajo se disimulan. Profesionales a sueldo de las empresas suelen complicarse en certificaciones habilidosas destinadas a burlar el

derecho a la indemnización de los afectados, cuya ignorancia de las leyes y falta de organización gremial les llevan a ser presa fácil de vividores inescrupulosos dispuestos a transar con las compañías a espaldas del cliente.

Por esto, la investigación que proponemos es amplia y abarca sin limitaciones todo lo referente a cumplimiento de las leyes del trabajo, condiciones de seguridad e higiene en que se realizan las tareas, salarios, jornadas y sistemas de producción, vinculando todos esos aspectos con el nivel de vida de los obreros y empleados de la industria de la carne. Y ha de concederse atención preferente dentro del cuadro de esta investigación al sistema de trabajo standard, que es la espina dorsal de todas las exacciones que las empresas de la industria de la carne cometen contra su personal de obreros y empleados.

En oportunidad de fundar en esta Cámara un proyecto de ley vinculado a ciertos problemas urbanísticos de la barriada obrera de Berisso, en Puerto La Plata, he tenido que referirme de paso a la situación de los trabajadores de los frigoríficos, que constituyen el núcleo principal de esa población, sometidos al standard y perseguidos y espiados, dentro y fuera de la fábrica, por una policía privada, secretamente conectada con la policía de la provincia.

Lo mismo puede decirse de todas las otras zonas donde se asienta la explotación frigorífica: En Avellaneda, en la Boca, en Zárate, se aplica el sistema standard ideado por Swift. Standard es una organización científica de la servidumbre. Como aquellos concilios bizantinos que habían codificado la casuística, los magnates de la industria han conseguido codificar hasta la minucia todo el cinismo egoísta acumulado empíricamente en la secular explotación del ser humano y de su trabajo, considerado como una mercancía: ¡Eso es el standard!

Influencia Perniciosa

Consideramos que ha llegado el momento de que el Parlamento argentino se disponga a estudiar la aplicación en el país de este sistema de

rabajo inhumano, para promover la legislación urgente que lo reglamente o prohíba.

No sabemos si algunas reparticiones oficiales contarán con antecedentes útiles en esta materia. Si así no fuera, la investigación propuesta promoverá también la actividad de esas instituciones, mediante la autorización que nuestro proyecto concede para utilizar los servicios técnicos de funcionarios del Departamento Nacional del Trabajo, del Departamento Nacional de Higiene o de cualquier otro organismo nacional o provincial, que pueda por sus funciones vincularse con el objeto de esta investigación. Se explica la necesidad de establecer estas amplias facultades, si se considera que el standard no sólo afecta a la organización y control del trabajo en las plantas fabriles. El proyecta también su influencia perniciosa sobre el hogar proletario y sobre la vida de las generaciones nuevas, procreadas en el horror de esos apretados barrios obreros que, a la sombra de las inmensas catedrales del imperialismo asentadas en las riberas de las más importantes vías fluviales de la Argentina, levantan su precaria arquitectura de chapas sobre lotes anegadizos rellenos con basura.

El activo director del Cuerpo Médico Escolar de la provincia de Buenos Aires, el doctor Carlos S. Cometto, ha publicado las comprobaciones recogidas por las abnegadas visitadoras de higiene en las escuelas públicas de las zonas habitadas por familias que trabajan en los frigoríficos. La mayor parte de la gente que habrá leído en los periódicos los informes del doctor Cometto, no habrá podido alcanzar en todo su significado el sentido de las estadísticas que, generalmente, no trasuntan en la frialdad de los guarismos toda la realidad de donde provienen.

Sobre 150 niños de esas escuelas se han comprobado 15 bacilosos y 67 infectados. Para quien no haya visto de cerca esos hogares que se calcinan en verano y se hielan en invierno en la precariedad de sus paredes de zinc, quizás no haya tenido mayor sentido tampoco el eufemismo piadoso de esos informes que nos dicen también que buena parte de esos niños padecen de pediculosis. Según el campesino de Fontamara, ese

formidable alegato de Silone contra el fascismo, los piojos son la bendición que N. S. Jesucristo derrama sobre los pobres.

La Liga Popular contra la Tuberculosis, en su Dispensario de Berisso, sobre 300 adultos, hombres y mujeres, atendidos durante el año pasado, registra 134 tuberculosos positivos, de los cuales 68 son hombres y 66 mujeres. De esos 68 hombres y 66 mujeres ha podido comprobarse que 44 y 30, respectivamente, trabajan en los frigoríficos, suponiéndose que ese número no alcanza aún la cantidad real porque muchos de los enfermos, por temor a perder su trabajo, se niegan a declararlo o lo ocultan.

Estas cifras ya pueden de por sí ser un índice elocuente acerca de las malas consecuencias del sistema standard sobre la salud de los obreros y de sus descendientes. Veremos más adelante como se justifica, al conocerse lo que es el standard y su aplicación, el clamor de los obreros que reclaman que sea abolido. La prensa obrera ha reproducido la descripción, que parece mordida del aguafuerte, hecha por el obrero José Peter sobre un día de trabajo en la playa de capones de un frigorífico.

El diputado provincial Mario Sibretti, otro obrero, ha publicado en *La Vanguardia* un interesante ensayo sobre el tema, titulado ¿Racionalización o explotación del hombre? Poseo un trabajo firmado por el ciudadano Frezer, en el que se denuncia al sistema standard como la ruina física de los obreros fatigados dentro de un complejo engranaje de fórmulas que, en el hecho, significa el aumento constante del ritmo del trabajo y, finalmente, tengo en mi poder un libro inédito, diario de un capataz auténtico de uno de los grandes frigoríficos del país, que se publicará con el título de *Tres años en el infierno helado* y habrá de constituir un reportaje sensacional sobre las formas de trabajo y sobre la elaboración de productos de la industria de la carne.

De estos documentos se infiere fácilmente que el llamado standard es en verdad un sistema de explotación que violenta hasta extremos intolerables los límites que el respeto a la dignidad y a la vida humana señalan a la racionalización del trabajo, que hoy se ha impuesto en casi todos los órdenes de la producción.

Socialismo y Racionalización

Antes de entrar a señalar, así sea en trazos esquemáticos, algunas características del sistema standard, conviene aclarar perfectamente que los socialistas no propiciamos ni compartimos la concepción vetusta que a veces se ve aparecer como un resabio en la mente de algunos trabajadores, según la cual la clase proletaria debe tender a la abolición de la producción organizada y en gran escala.

Los destructores de máquinas ya no son otra cosa que aleccionadores episodios del pasado en la evolución de la clase proletaria hacia el mayor esclarecimiento de su conciencia de clase y en la lucha por la conquista de su emancipación económica e intelectual.

Media tanta distancia entre los tejedores de Mánchester, que pretendían defender el pan cotidiano con la insensata consigna de destrozar los telares mecánicos y los resignados tejedores de Heine que, vencidos por la máquina, mezclaban en la urdimbre el amargo rencor y la maldición y la cólera impotente de los vencidos, como la que media entre estos proletarios sin esperanza y el que nos ha mostrado, como un símbolo, el poeta de la revolución alemana, Toller, palmeando como a un perro sobre el lomo frío de la máquina y diciéndole con acento de amo: “¡Animalejo, tienes que obedecerme; algún día habrás de sudar sangre produciendo para nosotros!” Tres momentos de la historia del proletariado que, en la evolución de los sistemas de trabajo, significan, en un paralelismo que no implica una rigurosa verdad cronológica, sino más bien un valor expresivo, tres aspectos de la relación del obrero con el régimen de la producción: el maquinismo, el taylorismo y el stakanowismo ruso. Tres fases del proceso de la racionalización de la industria. El fin en todos los casos es el aumento de la producción en el mínimo de tiempo, pero no en todos los casos el aumento de la producción persigue el mismo fin.

Dentro del orden capitalista, cuyo fin es el lucro, una clase dirigente se apropia para sí de los beneficios de la producción y deja a los trabajadores nada más que lo necesario para no morirse de hambre y para

que puedan seguir sirviendo al capital. En un nuevo orden social, la organización científica de la producción se realiza en función de principios de justicia social, destinados a elevar el nivel de vida del individuo que sirve conscientemente a una elevada concepción de la moral colectiva, cuya principal virtud es la solidaridad social.

Un mismo sistema de contabilidad, y aún los mismos libros de asientos, puedan servir para controlar la más rapaz especulación, enderada hacia fines exclusivos de lucro o a una organización cooperativa que persiga propósitos ideales de bienestar social.

Así, la racionalización de la producción, en sí misma, no es buena ni mala. Puede servir tanto para la explotación como para la liberación del hombre. La racionalización no puede, por consiguiente, ser combatida por los socialistas, sino en cuanto es utilizada con fines exclusivos de lucro despiadado y sea un factor de embrutecimiento y esclavitud de los trabajadores.

La incógnita del hombre

Uno de mis compañeros que representa en esta Cámara a la provincia de Córdoba, me ha contado que durante su último viaje a esa ciudad, el señor Presidente de la Nación recorrió las librerías cordobesas en busca infructuosa de la novedad editorial del día: el libro de Alexis Carrel sobre la incógnita del hombre. No sé si el señor presidente habrá llegado, al fin, a obtener este libro. Pero si así fuera, habrá leído allí que, según Carrel, si bien es cierto que desde el advenimiento de la industria una gran parte de la población se ha visto obligada a vivir en áreas restringidas, en las que se apretujan como rebaños, existen compensaciones apreciables. El trabajo se habría vuelto monótono pero fácil y bien remunerado, las fábricas serían amplias, claras y limpias y su temperatura uniforme. La ausencia de la luz solar en muchos talleres y oficinas se compensaría por la riqueza en rayos ultravioletas de las bombillas eléctricas. Tanto en las ciudades como en el campo, en la fábrica como en el hogar, las máquinas habrían disminuido la intensidad del esfuerzo hu-

mano y hasta suprimido el cansancio muscular. El libro de Carrel ha de ser para los hombres de gobierno de nuestro país y para nuestra oligarquía culta, la confirmación de que vivimos en el mejor de los mundos y que sólo a una prédica antisocial venenosa debe atribuirse el descontento de las masas desagradecidas. ¿Cuántos hombres de nuestra oligarquía gobernante sabrán lo que es la noria o cadena en los frigoríficos? La noria imprime a los hombres la aceleración de las máquinas y en las triquiñuelas del standard para substraer unos centavos al salario de los obreros, se cuenta la de enviarlos a completar las horas que faltan para integrar la quincena de trabajo a otra sección de la noria, que impone el cambio brusco de 40 grados de temperatura.

De esta manera se obtiene que el obrero se avenga al ajuste del salario, renunciando al pago de las horas que le faltan. ¡La picada, la tripería, las playas de matanza, en los frigoríficos de la Argentina! ¿Qué nos diría míster Carrel si las viera!

El "Interland" de la Jurisdicción

Las empresas de los frigoríficos han conseguido, mediante un juego ingenioso, mantenerse en un raro "interland" en materia de jurisdicción provincial o nacional, a los efectos de obstaculizar el derecho de inspección y control ejercidos por los departamentos del trabajo de cualquiera de las dos jurisdicciones. De esta manera, se ha conseguido relajar la eficacia y el celo de esas reparticiones, que de por sí no es mucho. Las más grandes de las industrias frigoríficas se encuentran situadas en zonas portuarias, lo que les permite alegar carencia de jurisdicción a los inspectores provinciales, a pesar de que esa curiosa interpretación contraría el juego normal de nuestras instituciones dentro de la cual está reconocida, en la teoría y en el hecho, la intervención del poder provincial; es el caso corriente de la justicia, por ejemplo. De otro modo la Nación se vería obligada a organizar en cada una de las zonas de los puertos una administración completa que los equipararía a un pequeño territorio.

Los antecedentes judiciales que existen al respecto, entre otros el interesante juicio promovido por el doctor Galli, como letrado de la provincia, por cobro de impuestos, abonan el derecho de control por parte de las reparticiones provinciales. Pero como los fallos de la justicia resuelven el caso concreto que se plantea y nada más que él, los frigoríficos pueden proseguir su habilidoso juego de chicana que les permite, en la práctica, vivir al margen de la inspección tanto nacional como provincial y seguir tirando impunemente, dentro de una permanente violación de las leyes obreras. Esto ha de continuar mientras el poder legislativo no se decida a definir a fondo este caso de jurisdicción que, aun siendo claro, la mala fe de las empresas permite que, de hecho, se convierta en un caso de jurisdicción incierta.

La Ecuación Standard

La ecuación normal del standard se representa por la fórmula 60 B. H., que en la jerga anglocriolla de los frigoríficos se pronuncia 60 bei hora. Es decir que la equivalencia entre el trabajo y la producción es pareja. En 60 minutos de producción o, lo que es lo mismo, 60 minutos de movimientos útiles, que se marcan en el control de standard con 60 puntos.

El proceso total de la producción del frigorífico, se divide en pequeños procesos simples resueltos con movimientos igualmente simples, para cada uno de los cuales se ha fijado un valor tiempo. Ese valor tiempo puede resultar controlando durante varios días los movimientos de un obrero normal en el mejor de los casos, o bien utilizando demostradores adiestrados. Fijado el valor tiempo, el obrero, seducido por la prima ofrecida en escala creciente si la marca supera la normal de 60, se apura, adquiriendo una habilidad extraordinaria favorecida por la simpleza de los movimientos repetidos al infinito con monotonía embrutecedora. De este modo el valor tiempo normal de 60 es superado en una forma que, al fin, es considerada como normal a su vez y éste es el momento en que el obrero vuelve a marcar el 60 B. H. y queda suprimida

la prima. Así, cuanto más se apresura y se adiestra, en realidad el estímulo de la prima se va convirtiendo en la amenaza de un castigo; despido o disminución del salario por no llegar al 60 B. H., que ahora se considera normal.

Una obrera desgranadora, por ejemplo, gana un jornal de 0,35 por hora y, excepcionalmente, 0,42½. Para marcar la normal de 62 B. H. debe producir 7½ piezas por hora. En 10 horas de trabajo, que es la jornada corriente, produce 75 piezas. Es frecuente que el afán del premio lleva a las obreras de esta sección a producir entre 110 y 150 piezas en 10 horas. Llegan a rendir, pues, el 200% de eficacia duplicando la base standard. Han producido, en verdad, en 10 horas por 20 horas o, para ser más discretos, calculando sólo en 1½ vez la superación de la base standard, tendremos en 10 horas la producción de 15 horas. Esta obrera sólo percibe el salario de 10 horas efectivas de trabajo, \$ 4,25 más 0,60 de premio total: \$ 4,85. La fábrica retiene un beneficio de \$ 1,55 por jornada de 10 horas efectivas de cada obrera. Es decir \$ 31 en 20 días del mes, o \$ 372 al año, o sea \$ 37.200 al año por cada 100 obreras.

Si calculamos que Swift, ocupa por lo general un promedio de 2.500 obreros y, en ciertas épocas, 4.000, se puede tener una idea de lo que el sistema standard escamotea sobre el trabajo efectivo de sus obreros.

Como se fijan los tiempos standard

¿En qué condiciones se fijan los tiempos del standard? En condiciones ideales, que excluyen del sujeto humano las contingencias de su propia condición. El control de standard, fijados los tiempos, pone en marcha la noria o cadena a la velocidad considerada normal. Si las máquinas marchan, el hombre debe ajustar su ritmo muscular al ritmo de acero de las bielas. El obrero del standard debe tener, pues, nervios de acero o corre el riesgo de ser tragado por la máquina o enloquecido. Como el Charlie Chaplin de ese sangriento sarcasmo social que es su película *Tiempos Modernos*, el hombre será un pelele automático sin-

cronizado con la fuerza ciega del motor lanzado a toda velocidad en la feroz carrera de la competencia y el lucro.

La variante de la temperatura, que puede ser de 40 grados en la playa de novillos y de 0 grados en la picada; el estado nervioso, la fatiga, la desnutrición. Todos estos son imponderables sin valor para el implacable reloj del control. Impera soberano el 60 B. H. Las mujeres embarazadas trabajan bajo este ritmo hasta los siete meses. Las madres no disponen ni de un respiro para amamantar a sus niños. No hay salas-cunas. No hay piedad.

Para el standard no hay diferencia entre el montaje de un automóvil y la preparación del corned beef. La noria funciona con igual precisión. Que los agarradores reciban patadas y cabezazos de la hacienda que se resiste a entrar en los bretes; que el ganado traiga el cuero lleno de espinas; que las ovejas vengan llenas de rosetas y abrepuños y que el sentido del tacto se embote apuñando los cueros. ¡Todos esos son imponderables para el standard y el castigo sobre el salario; a la más mínima falta, se siente como un látigo en medio de ese ambiente infernal impregnado de sangrientos vapores helados!

Míster Swift

El 28 de mayo de 1932, míster Swift, el inventor del standard en los frigoríficos, se levantó, desayunó y leyó el diario. Las acciones del trust habían descendido 8 puntos. Con movimientos automáticos y precisos, como si él también estuviera marcando su B. H., míster Swift abrió la ventana y se tiró a la calle. Míster Swift vivía en un rascacielo. Pero la noria no se detuvo. En Chicago, en Australia, en Brasil y en el Uruguay, en Dock Sud, en Zárate, en Avellaneda, en La Plata, sigue marchando implacable bajo la mirada fría de los controles de standard. ¡Más ligero, más ligero! El muerto manda. ¿Mandaré con un imperativo más fuerte que el de nuestra soberanía?

•

El Lumpenproletariat

¿Es posible que se abandone a este "lumpenproletariat" a su triste suerte, señores diputados? Acaso alguien se pregunte si son realmente argentinos o si acaso son seres humanos.

Esos húngaros, búlgaros, checos, rusos, armenios, judíos y hasta hindúes que huyendo de la miseria, han venido a esta generosa tierra hospitalaria ¿merecen algo más?

Si, señores diputados, ellos merecen la atención del Parlamento porque están dentro de la colectividad nacional, que los necesita como levadura fecunda de futuras generaciones argentinas y porque entre ellos hay varios miles de criollos. Allí, en las barriadas paupérrimas, los confunde el dolor de vivir y hasta la alegría de no acabar de morir. Los miles de niños pretuberculosos que engendran bajo el signo obsesionante del standard son, todos, niños argentinos; todos van a tener mañana una libreta de enrolamiento y, si los médicos militares los rechazan por maltrechos para servir a la patria, servirán para entregar la libreta en los comités, carne electoral, o para sostener con sus centavos el negociado del loteo de baldíos insalubres, llevados por la ilusión de la casita propia.

Créanme los señores diputados de la derecha, que vale la pena que contribuyan con su voto a aprobar esta minuta socialista.

Riqueza que se crea y riqueza que se explota

Hasta ahora los argentinos han vivido girando sobre el porvenir, confiados en la seguridad jactanciosa de la riqueza nacional. Seducidos por la sentencia alberdiana situamos la Edad de Oro no en el pasado sino en el porvenir. Nos olvidamos que la riqueza nacional no es una realidad sino una posibilidad, condicionada al grado de nuestra capacidad para crearla en la vibración sostenida y renovada del impulso inicial que fue heroico y eficiente cuando movió la emancipación, primero, y luego la consolidación de la unidad del país. La riqueza dormida en

las entrañas de los bosques, las pampas y los montes es un tesoro quizás hermoso pero estéril. La riqueza es fecunda cuando se entrefiera en el torrente creador de la vida de un pueblo, para derramar sus dones sobre el hombre y emanciparlo de la esclavitud y la ignorancia.

Hemos escuchado no hace mucho al señor diputado Giménez, denunciando la destrucción de nuestros bosques, abandonados a la rapacidad de los aventureros. Se han levantado en el Parlamento voces autorizadas señalando la entrega del petróleo argentino al imperialismo extranjero. Hay trusts de los granos y del algodón que ahogan la autonomía de la producción nacional en la oscura trama de las combinaciones internacionales de la especulación. Vemos la tragedia de los ganaderos pendientes de la cuota de Londres y de la cotización que imponen los frigoríficos extranjeros...

¿Cómo no vamos a preguntarnos si este pueblo no habrá sido castrado en su capacidad de forjar su propio destino y abatido en mitad de su trayectoria para postrarlo, como un nibelungo criollo, impotente ante el tesoro argentino que otros le roban para gozarlo?

Nuestra entrega sin reservas a la colonización de un capitalismo activo y sin escrúpulos, puede ser el punto en que se inicie el ocaso de una tierra rica, que pudo poblarse con millones de seres emancipados en la prosperidad colectiva. Pero se ha preferido consolidar privilegios a costa de convertir lo que pudo ser una gran aventura nacional en una resignada indiferencia, que mira impávida cómo una explotación extraña agosta los dones de la tierra y degenera el vigor de la clase popular.

Al traer a la Cámara este pedido de investigación, nos proponemos darle un alcance que exceda las proyecciones limitadas de una mera encuesta ocasional. Procuramos darle un sentido trascendente vinculándolo con la angustia del país y del mundo en la hora actual.

Por donde quiera que se vuelva la vista, se contemplan fuerzas implacables que combaten sobre las ruinas de la libertad. Muere un mundo pero nace un mundo que trae un nuevo orden social.

¿Habrá de permanecer ajeno a la contienda creadora el pueblo argentino? ¿Está acaso amodorrado para siempre? Es cierto que vivi-

mos el minuto de triunfo del fraude y la violencia, pero el minuto pasará. Se escuchan toques de reunión cada vez más distintos. La llama heróica entumecida pero no extinta, habrá de revivir la que flamea en la Plaza de Mayo de 1810, la que ilumina el paso de los Andes, la que preside a los constituyentes del 53, la que alumbra con Sáenz Peña el camino del sufragio redentor, la que alimentaron con su vida los criollos hermanados con los gringos y los gallegos en la conquista del desierto, cuando se alternaba la manquera con el remington civilizador.

Hay que tener fe y preparar los tiempos nuevos. Yo he visto en la feria de Tablada, en Jujuy, a la raza abatida que traspone los riscos empinados en jornadas penosas, para llegarse a vender a la ciudad sus humildes productos. Bajo aquellos sombreros gachos vi sólo miradas muertas; bajo los ponchos polícromos, entecos cuerpos sin vigor. Pero en los pequeños monigotes caricaturescos, que cuelgan como racimos en los bretes de la feria, descubrí el sarcasmo rebelde contra el encomendero colonial en una rabiosa afirmación vengativa. La llama inmortal tampoco estaba apagada en la conciencia de esos seres esclavos.

Votemos, señores diputados, esta comisión investigadora, con el firme propósito de que ella inicie una fecunda tarea destinada a culminar en una legislación protectora de las energías humanas y de la riqueza de nuestro país: Una legislación que vuelva a tender el puente entre el Parlamento y el pueblo y sea el instrumento útil de una nueva cruzada sincera en favor de la definitiva emancipación nacional. (Versión taquigráfica del *Diario de Sesiones* de la Cámara de Diputados de la Nación, 28 de septiembre de 1936).

“VALORACIONES”
ORGANO DEL GRUPO DE ESTUDIANTES
RENOVACION

a

Arnaldo Orfila Reynal

~

TEXTO DE LUIS AZNAR

La Plata fue y es, en efecto, una especie de milagro cartesiano: el fruto difícil de una arriesgada aventura de la inteligencia. Se iba a realizar en ella el sueño cartesiano de la ciudad perfecta, imaginada desde el principio por una sola cabeza y realizada de acuerdo a un plan preciso.— *Aníbal Sánchez Reulet.*

VALORACIONES

ORGANO DEL GRUPO DE ESTUDIANTES

RENOVACION

Durante la crisis que afectó a la Universidad de La Plata en los años 1919-20 y sus derivaciones en los establecimientos secundarios dependientes de aquella, se fueron vinculando varios estudiantes, graduados y profesores que actuaban en la izquierda reformista. No tenían organización estable ni ideología uniforme. Sus integrantes estaban unidos por lazos de amistad y de militancia universitaria, tomando finalmente el nombre de *Renovación*, del periódico que publicaba la Federación Universitaria de La Plata, en cuya redacción y distribución habían participado casi todos ellos.

Las primeras manifestaciones públicas del Grupo Renovación fueron de índole teatral. Algunos de sus componentes venían interviniendo desde 1918 en los festivales estudiantiles de primavera, tradicionales por entonces en La Plata; luego ampliaron esta actividad hasta hacer de ella su expresión característica. Ocasionalmente actuaban en política universitaria, especialmente en la Facultad de Humanidades, donde sostuvieron la candidatura del doctor Alejandro Korn para decano, publicando con posterioridad varios números del periódico *Bandera Violeta*, también de tendencia reformista. (El color violeta era el distintivo de la Federación Universitaria Argentina). Finalmente, comunes inquietudes intelectuales y parejos puntos de vista respecto a la universidad y a la cultura, deter-

minaron una conjunción de esfuerzos que dio por resultado la fundación de la revista *Valoraciones*.

La iniciativa concreta partió de Héctor Ripa Alberdi quien, a mediados de julio de 1923, nos reunió en su casa a Guillermo Korn y al que esto escribe, para interesarnos en la publicación de una revista de cultura general, espíritu universitario y carácter polémico. Tenía ya pensado el nombre y redactados el programa y algunos comentarios de crítica literaria. El nombre de la revista había sido sugerido por el doctor Coriolano Alberini, quien, sin formar parte del grupo redactor, inspiró algunos cáusticos comentarios.

Héctor Ripa Alberdi era por entonces la figura más prestigiosa del ambiente juvenil platense y una de las de mayor porvenir en las letras argentinas. Tenía veintiséis años y se había dedicado por entero al cultivo de las humanidades, formando parte del personal docente de la Facultad homónima. Dos libros de versos —Soledad y Reposo Musical— y varios estudios de crítica literaria, acreditaban su sensibilidad reposada y su capacidad reflexiva; lo que no fue obstáculo para que actuara en las más ásperas jornadas reformistas: “poeta y luchador” lo llamó Pedro Henríquez Ureña en sus honras fúnebres. En septiembre de 1921 presidió la delegación argentina al primer Congreso Internacional de Estudiantes reunido en México, donde tuvo una actuación tan brillante como cordial. Allí se vinculó y ganó para la simpatía argentina, al grupo de jóvenes intelectuales y artistas que secundaba la obra de José Vasconcelos en materia educacional: Pedro Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas, Vicente Lombardo Toledano, Julio Torri, Salomón de la Selva, Roberto Montenegro, Manuel Gómez Morán, Carlos Pelliser, Eduardo Villaseñor. Volvió a la Argentina por Lima donde tomó contacto con los núcleos que seguían las directivas renovadoras del maestro peruano Manuel González Prada. Cuando regresó a La Plata, Ripa Alberdi había confrontado ideas y aptitudes y se hallaba maduro para la acción intelectual; la fundación de *Valoraciones* fue la condenación de este estado anímico.

Ripa Alberdi declinó desde el comienzo la dirección de la revista. Entonces se invitó a participar de la empresa a Carlos Américo Amaya,

que cultivaba privadamente los estudios filosóficos y proyectaba una revista de tal carácter. El acuerdo fue rápido y sin reservas: *Valoraciones* apareció bajo la dirección de Amaya desde septiembre de 1923 hasta enero de 1925 (cinco números).

La iniciativa contó con el inmediato auspicio y la decidida colaboración de varios núcleos y personalidades. Mencionemos en primer lugar al doctor Alejandro Korn, bajo cuyo patrocinio intelectual (y reiteradamente económico) se publicaba la revista; empresa que, en cierto modo, vino a resumir la intensa actividad filosófica y universitaria del autor de *La Libertad Creadora*.

El doctor Arnaldo Orfila Reynal fue el animador de los distintos aspectos del Grupo Renovación, y quien le procuró contactos más variados y provechosos. Hombre en quien el pensamiento y la acción forman un todo coherente y simultáneo. Orfila había participado con anterioridad a la época que nos ocupa, en las más importantes empresas estudiantiles y culturales que tuvieron por escenario La Plata. En 1916 fue de los iniciadores de la Asociación de ex alumnos del Colegio Nacional, entidad que anticipó el clima y los objetivos del Grupo Renovación. En julio de 1918 representó a la Federación Universitaria platense en el primer Congreso Nacional de Estudiantes realizado en Córdoba, donde se echaron las bases de la Reforma Universitaria. Entre octubre de 1919 y julio de 1920 el movimiento reformista agitó las aulas platenses y en él tuvo Orfila una actuación consagratoria: miembro del consejo directivo de la Federación Universitaria, dio al movimiento estudiantil una proyección y un empuje desusados en aquellos tiempos. En cierto modo allí estaban las semillas del grupo editor de *Valoraciones*. Formó parte, como hemos visto, de la representación universitaria argentina al primer Congreso Internacional de Estudiantes reunido en México, y fue comisionado por éste para coordinar la acción estudiantil europeo-americana. Orfila se mantuvo constantemente en la acción reformista, no obstante sus compromisos profesionales (tuvo una farmacia en el pueblo bonaerense de La Colina y estableció una Usina pasteurizadora en La Plata); y luego de la aventura de *Valoraciones* que venimos reseñando, se incorporó a las

filas del socialismo y fundó la Universidad Popular Alejandro Korn (UPAK), sin discusión la empresa de cultura popular de mayor envergadura con que ha contado La Plata. Ese es el capítulo más brillante y generoso de la actividad pública de Orfila, al menos en tierras argentinas, pues es notorio su éxito al frente de la poderosa editorial mexicana Fondo de Cultura Económica.

También fue de los primeros colaboradores de *Valoraciones* el escritor José Gabriel, radicado por entonces en La Plata, donde desempeñaba una cátedra de Literatura en el Liceo de Señoritas y donde dirigió la primera Casa del Estudiante que funcionó como tal en el país. José Gabriel tenía acreditada una extensa labor periodística e intelectual en Buenos Aires, habiendo sido uno de los iniciadores del Colegio Novecentista. Su contradictorio espíritu lo segregó pronto del grupo Renovación, aunque se mantuvo vinculado a las actividades teatrales del mismo.

Merece un recuerdo especial don Arturo Costa Alvarez, lingüista de proyecciones continentales, aunque de arraigado espíritu localista. Ni por su edad ni por sus preocupaciones pertenecía al grupo Renovación; pero su espontáneo disconformismo con la ciencia oficial lo ponía en línea paralela con las irreverencias juveniles. Su tesonera labor de lingüista careció, quizás, del rigor necesario en las lides filológicas, mas sus aportaciones al estudio de nuestro idioma quedarán como construcciones firmes. Con don Alejandro Korn constituía la pareja de "anciens-terribles" que, en la soledad inalterada de la biblioteca del Jockey Club, comentaba sucesos y personas de actualidad, rememoraba finuras conservadoras y afianzaba su cariño por la ciudad universitaria con reiterados fernets.

Además de los contactos individuales, pronto se establecieron vínculos con grupos afines: *Inicial*, *Martín Fierro*, *Proa*, Evar Méndez, Brandan Caraffa, Homero Guglielmini, Oliverio Gironde, Ricardo Guiraldes, Jorge Luis Borges, condescendían con los provincianos neokantianos y presuntamente almafuertistas, a los que destinaban (honor insignie) sus más agudos ovillejos y epitafios. Estas relaciones se mantenían por intermedio del fino poeta y corrosivo comentarista Francisco

López Merino, cuya trágica muerte sigue enlutando la que se dio en llamar “escuela poética platense”.

En setiembre de 1923, coincidiendo con el Día del Estudiante y bajo la dirección de Carlos Américo Amaya, apareció el primer número de *Valoraciones*. Constituía un volumen de 58 páginas, en formato mayor, papel semipluma y tapas de color arena. Guillermo Korn, que oficiaba de secretario de redacción y de diagramador, había dibujado el título en un elegante estilo caligráfico que permaneció invariable los cinco primeros números. El contenido de la primera entrega era un tanto heterogéneo. Al incisivo material preparado por Ripa Alberdi, que le daba actualidad y sabor, se le agregó el trasnochado texto de una conferencia del doctor Herrero Ducloux sobre la alquimia en *Las mil y una noches*, reticente artículo de José Gabriel contra el *Manual de pronunciación española*, de Navarro Tomás y la traducción de una nota sobre el escultor Iván Mestrovic. Los artículos de fondo no respondían evidentemente, al espíritu demoledor de que se preciaba el grupo editor, solamente las secciones de reseñas bibliográficas y de comentarios universitarios estaban a la altura de sus dudosos antecedentes.

La nota estrepitosa del primer número de *Valoraciones* fue una travesura literaria de Ripa Alberdi. En un fingido reportaje al “espíritu” del doctor Alberini, hizo la presentación de una especie de “robot” fabricado en el gabinete psicopedagógico de la Facultad de Humanidades, el que, irreverente y por último autónomo, se dedicaba implacablemente a calibrar capacidades profesoras y densidades intelectuales. La inesperada desaparición de Ripa Alberdi malogró este moderno escrutinio quijotesco, que provocó el consiguiente revuelo en el mundillo académico.

El segundo número de *Valoraciones* tuvo un contenido totalmente inesperado: estaba consagrado a la memoria de Héctor Ripa Alberdi, fallecido el 23 de noviembre de 1923, luego de una breve enfermedad. Recuerdos, elogios y semblanzas del escritor desaparecido, constituyeron el grueso del material, completado por una selección de la obra poética y doctrinaria de Ripa Alberdi y alguna poesía inédita. No obstante este

material circunstancial, las secciones fijas que constituían el crédito de la revista, afirman su calidad analítica y su garra polémica.

El carácter y la orientación de *Valoraciones* se estabilizaron con el contenido del número 3, aparecido en abril de 1924. Nueve nutridos artículos sobre temas filosóficos y doctrinarios, debidos, entre otros, a Alejandro Korn, Gregorio Bermann, Carlos Astrada, Carlos Sánchez Viamonte, Arturo Marasso y Daniel Cosío Villegas, pusieron a la revista platense por encima del nivel corriente en publicaciones hispanoamericanas de su misma índole; aunque dicho material contribuyó a darle cierto empaque académico, que fue rápidamente captado y explotado por el humor de las peñas literarias porteñas. Así, el "grupo de Florida" hizo circular por algún tiempo el término "neokantiano" como un sinónimo de pesado, y el "grupo de Boedo" despuntó su marxismo latente, presentando las modestas reuniones manducantes del grupo Renovación como pantagruélicos banquetes ugartistas.

Este empaque incipiente adquirió proyecciones alarmantes con el número 4, puesto en circulación en julio de 1924 y dedicado a Kant en el segundo centenario de su nacimiento. Ciento setenta páginas de densas especulaciones neokantianas, bajo la advocación de la vieja guardia (Korn, Quesada, Martínez Paz, Orgaz) comprometieron la línea militante del grupo Renovación y amenazaron convertir a *Valoraciones* en uno de nuestros habituales sarcófagos literarios. Visto a la distancia y como expresión de madurez filosófica, el número "kantiano" adquiere un valor antológico; pero era entonces la negación de lo que ambicionaba el núcleo editor. Por otra parte, las finanzas de la revista hicieron crisis por primera vez, obligando a un prolongado hiato de seis meses entre la aparición del número 4 y del número 5.

De hecho, el sostenimiento de *Valoraciones* recaía en las aportaciones periódicas de Alejandro Korn, quien separaba mensualmente de su sueldo de profesor alguna cantidad para cubrir el costo de impresión. Las suscripciones eran escasas y los avisos más simbólicos que "contantes". Los arbitrios comunes en estas empresas desinteresadas terminaron, como de costumbre gravitando sobre los recursos de un paciente y

esquimaldo Mecenaz. Permítasenos a este respecto, una referencia personal. En aquellas circunstancias me hice cargo de la administración de la revista, sin otro resultado que recoger de quioscos y librerías, casi intactos, los paquetes del famoso "número kantiano" y mezclar con los escasos irreales avisos, unas transcripciones y relatos de dudoso humor; con lo que se logró volatizar, aún más, los avisos y aumentar el peso específico de las colaboraciones.

Con el número 5, puesto en circulación en enero de 1925, hizo crisis una amistosa divergencia interna que ocasionó el cambio de la dirección de la revista. Carlos Américo Amaya, con vinculaciones intelectuales fuera del grupo Renovación, insistía en acentuar lo que llamaríamos el espíritu teórico de *Valoraciones*; otros queríamos imprimirle un carácter de actualidad militante dentro del nivel cultural ya alcanzado. El resultado fue que se le ofreció la dirección de la revista a don Alejandro Korn y Amaya, con Carlos Sánchez Viamonte y Julio C. González, fundaron *Sagitario*, orientada especialmente hacia las cuestiones jurídicas y sociales. La Plata contó así con las dos publicaciones de mayor fuste intelectual del país en aquel momento.

El número 6 inició, pues, la segunda etapa de *Valoraciones*. Se cambió la fría y uniforme tapa amarilla por una variedad de cartulinas de colores cálidos que variaban de número a número. También se modificaron las características tipográficas de la portada y en general la diagramación, que tenía a su cargo Guillermo Korn. Una variada y cambiante colección de viñetas, principalmente con motivos mexicanos, daban a *Valoraciones* un aspecto animado y un tanto exótico.

Más significativos fueron los cambios internos. Don Alejandro Korn (el "viejo Korn" como se lo aludía corrientemente) insistió en que la revista fuera en realidad de los estudiantes del grupo Renovación; y a eso se debió que entre los artículos del número 6 aparecieron algunos trabajos de menor densidad que habían sido escritos como simples comentarios.

A despecho de estas incoherencias juveniles, algo nuevo y distinto se patentizaba en las páginas de *Valoraciones*: la presencia concreta y

multiforme de Pedro Henríquez Ureña. Las vinculaciones establecidas en 1921 por Ripa Alberdi, Orfila y Dreyzin, con la élite intelectual y revolucionaria que secundaba la obra renovadora de José Vasconcelos, motivaron la radicación del consagrado escritor dominicano-mexicano en La Plata. Henríquez Ureña había estado en la Argentina en 1922, formando parte de la embajada extraordinaria que México envió en celebración del primer centenario de la independencia de la colonia portuguesa y a la transmisión de la presidencia de Irigoyen a Alvear, en la Argentina. Entonces manifestó su deseo de radicarse en nuestro país, cuyo ambiente intelectual y social prefería al de los otros países hispanoamericanos. Orfila fue el vehículo de estas operaciones y con la eficiente mediación de Rafael Alberto Arrieta, don Pedro fue designado profesor de Castellano en el Colegio Nacional.

No obstante sus características personales, que podríamos calificar de tropicales, Henríquez Ureña se incorporó sin violencia al medio argentino, que lo acogió con un afecto digno y sincero. Estableció su hogar en La Plata, y él fue el punto de reunión y la tertulia literaria del hasta entonces errante grupo Renovación. Al mismo tiempo hizo de las páginas de *Valoraciones* su tribuna intelectual: en ellas aparecieron sus exquisitos estudios *Caminos de nuestra historia literaria* y *En busca del verso puro*, que revelan la madurez mental del autor de *La versificación irregular*. Sus comentarios sobre temas literarios y culturales dieron agilidad y variedad a las secciones fijas de la revista. No sólo procuró a ésta colaboraciones de alta calidad, sino que impulsó a los más jóvenes a tratar cuestiones teóricas con finura y calor humano. No es el menor mérito de Henríquez Ureña el haber descubierto entre sus innumerables alumnos a aquellos que constituirían auténticas revelaciones. Bastará recordar a este respecto, entre otros, los nombres de Eugenio Pucciarelli, Aníbal Sánchez Reulet, Enrique Anderson Imbert, Enrique Moreno.

El número 7 alcanzó la estabilización de la nueva modalidad de la revista. Siete enjundiosos y a la vez ágiles artículos de fondo, que abarcaban desde la especulación filosófica a la historia literaria, la música y la pintura, evidenciaban la amplitud de la temática de *Valoracio-*

nes. Al mismo tiempo se hacía más certera la crítica bibliográfica y más punzantes los comentarios de actualidad, especialmente los de asuntos universitarios. Se incorporó una nueva sección fija a las ya existentes, destinándosela a la transcripción de piezas teatrales breves, de carácter experimental. La parte gráfica también mejoró notablemente, dándose a conocer cuadros y dibujos de pintores renovadores.

Los números 8 (noviembre de 1925), 9 (marzo de 1926) y 10 (agosto de 1926) mantuvieron el carácter y la calidad de los números precedentes. Por lo común se iniciaban con un trabajo de Alejandro Korn o de Henríquez Ureña y el resto del material guardaba ese nivel. En el número 10 comenzó a colaborar Francisco Romero, que habría de constituirse en el orientador del grupo Renovación a la muerte de Alejandro Korn. En ese mismo número se publicó un conjunto de dibujos bajo el rubro de Primer Salón de Escritores. La iniciativa, promovida por Guillermo Korn, logró reunir muestras de las dudosas habilidades plásticas de Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Vicente Fatone, Córdoba Iturburu, González Carbalho, Francisco López Merino, Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges, entre otros. No se registraron revelaciones ni barruntos de genios.

Las finanzas iban empeorando y anunciaban una irremediable catástrofe final. Entre el número 11 (enero de 1927) y la dificultosa aparición del número 12 transcurrió casi año y medio. No había modo de sufragar los gastos si se quería mantener el nivel material e intelectual que había alcanzado. Con la brevedad y melancolía de un responso, la dirección (es decir, el sufrido "viejo Korn"), anunció en mayo de 1928 la imposibilidad de superar las dificultades financieras y el cese de la aparición de *Valoraciones*.

Sin claudicaciones ni estridencias se cerró así un ciclo de nuestra vida intelectual, expresión de lo que la ciudad de La Plata era capaz de crear o de concitar.

La circunstancia de ser muy escasas las colecciones completas de *Valoraciones* (no la tienen, por lo pronto, ni la Biblioteca Central de la Universidad, ni la de la Facultad de Humanidades), nos induce a trans-

cribir el sumario de los doce números aparecidos, en la seguridad de que los estudiosos encontrarán en ellos muchos materiales de interés. Se ha procurado individualizar los trabajos anónimos, firmados con iniciales o disimulados bajo la socorrida indicación de La Redacción.

Número 1 (setiembre de 1923). Artículos: Intenciones (s.f.—Héctor Ripa Alberdi). La alquimia en “Las Mil y una Noches”, por Enrique Herrera Ducloux. Iván Mestrovic, por Heinrich Ritter; traducción especial para *Valoraciones*. Una rebeldía, por José Gabriel (a propósito del Manual de pronunciación española de Navarro Tomás). Bibliografía: Enrique Mouchet, El lenguaje interior y los trastornos de la palabra (Aníbal Ponce). Julio Noé, Nuestra Literatura (H. R. A.—Héctor Ripa Alberdi). José Ortega y Gasset, España invertebrada. Bosquejo de algunas permanentes históricas (C.A.A.—Carlos Américo Amaya). Juan Ramón Jiménez, Segunda Antología poética (F.L.M.—Francisco López Merino). Comentarios: Última palabra (sobre la reforma universitaria). (H.A.—Héctor Ripa Alberdi). Leopoldo Lugones (s.f.—Héctor Ripa Alberdi). Autores que ya no leemos (H.A.—Héctor Ripa Alberdi). Vida anecdótica: El cripto-pedagogismo y las “Memorias del Intelectómetro” (La Redacción—Héctor Ripa Alberdi). Noticias: la libertad de la India y el proceso de Gandhi. Romain Rolland se dirige al Grupo de Estudiantes Renovación (carta). Homenaje a Benjamín Taborga (sobre la edición de sus obras). Ilustraciones: Reproducciones fotográficas de las esculturas de Iván Mestrovic tituladas La joven del laúd, La música, Autorretrato y Madonna.

Número 2 (enero de 1924). Artículos: a los lectores (sobre el fallecimiento de Héctor Ripa Alberdi) (L.D.—Carlos Américo Amaya). Héctor Ripa Alberdi, por Enrique González Martínez. Mis recuerdos de Héctor Ripa Alberdi, por Arturo Marasso Roca. Héctor Ripa Alberdi, por Jorge Max Rhode. Héctor Ripa Alberdi, por Julio Noé. Poeta y luchador, por Pedro Henríquez Ureña. Héctor Ripa Alberdi, por Carmelo M. Bonet. Héctor Ripa Alberdi, por Juana de Ibarbourou. Sus páginas postreras, por Francisco López Merino. Los dos poetas, por Alberto Mendióroz. Selección lírica (de Héctor Ripa Alberdi): Canción de

la serena esperanza (de Soledad). Balada de las brumas y de los vientos (de el reposo musical). El labriego del alba (de El reposo musical). Al son de la lluvia nocturna (del libro en preparación, que no llegó a completar, Romancero de mis venturas y querellas). Por la unión moral de América (discurso pronunciado en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes realizado en México). Porque os amamos profundamente (discurso pronunciado en la Universidad Popular de Lima). Del libro inédito "Calendario", por Alfonso Reyes. Bibliografía: José Vasconcelos, Estudios Indostánicos (A.K.—Alejandro Korn). Bertrand Russell, Principios de reconstrucción social: el progreso y el Estado (Carlos Sánchez Viamonte). Enrique Rickert, Ciencia cultural y ciencia natural: Nueva teoría de la ciencia (Carlos Américo Amaya). Alfredo Fernández García, Lámpara del recuerdo, Poesías (P.V.B.—Pedro V. Blake). Comentarios: Armamentismo continental (El Grupo de estudiantes Renovación—Carlos Américo Amaya). El estudioso argentino y el catedrático importado ante la autoridad universitaria (Arturo Costa Alvarez). Comentarios anacrónicos (sobre la renuncia del ministro de J. e Instrucción Pública Dr. Marcó) (La Redacción—Alejandro Korn. Noticias: España en manos de los militares: Nos escribe don Miguel de Unamuno. Corrientes filosóficas en la medicina actual (traducción de un artículo del profesor alemán Th. Ziehen). Revista de Occidente dirigida por José Ortega y Gasset (Noticia sobre su aparición, redactada por Carlos Américo Amaya). Sobre creación de una cátedra de historia de la medicina en la Universidad de Córdoba, por Gregorio Bermann. Ilustraciones: Héctor Ripa Alberdi (retrato).

Número 3 (abril de 1924). Artículos: Esquema gnoseológico, por Alejandro Korn. La quimera intelectualista, por Gregorio Bermann. El esteticismo, por Carlos Astrada. Opinión pública y voluntad social (Ensayo político), por Carlos Sánchez Viamonte. Filosofía del diletantismo, por Benjamín Taborga. Píndaro en la literatura castellana, por Arturo Marasso. La pintura en México, por Daniel Cosío Villegas. El secreto idealismo, por Eduardo Ripa. Mahatma Gandhi, por Romain Rolland (traducción autorizada hecha por Carlos Américo Amaya). Bibliografía:

Azorín, don Juan, novela (R.Z.=? Fernández Moreno, El hogar en el campo (Eduardo Ripa.) Comentarios: El destierro de Unamuno (La Redacción—Guillermo Korn). Intrusos (sobre el domicilio real de las autoridades universitarias) (Alejandro Korn). Estudios sobre la gramática americana de la lengua española. (Carta abierta de Arturo Costa Alvarez a C. Carroll Marden, de Picenton). Noticias: Hacia un nuevo humanismo, por José Ortega y Gasset (prólogo de la Historia de la filosofía de Vorlander). El espíritu de América (cartas cambiadas entre Romain Rolland y Vasconcelos). A propósito de La libertad creadora (carta de Enrique González Martínez). Ilustraciones: Tres aspectos de los frescos ejecutados por Roberto Montenegro en la Sala de Conferencias Libres de la ciudad de México (fotografías). Reproducción de dos apuntes al lápiz de Diego Rivera. Dibujo-retrato de Romain Rolland, por Granié. Dibujo-retrato anónimo de Mahatma Gandhi. Retrato estilizado de Miguel Unamuno, por Mariano Montesinos.

Número 4 (julio de 1924). Artículos: Homenaje de la juventud a Kant, por la Dirección (Carlos Américo Amaya). Kant, por Alejandro Korn. Kant y Spengler, por Ernesto Quesada. El neokantismo y la filosofía actual, por Raúl A. Orgaz. Influencia de Kant sobre la filosofía jurídica contemporánea, por Enrique Martínez Paz. El individualismo jurídico de Kant (Reflexiones) por Carlos Sánchez Viamonte. El juicio estético, por Carlos Astrada. La estética de Kant, por Moisés Kantor. Bibliografía: Córdoba Iturburu, El árbol, el pájaro y la fuente. Poesías (Francisco López Merino). Ricardo Rojas, Eurindia: ensayo de estética fundada en la experiencia histórica de las culturas americanas (Juan Antonio Villoldo). Alfredo L. Palacios, el nuevo derecho (A.A.—?). Ernesto Quesada, La época de Rosas (Livia Alesso). Anales de la Facultad de Ciencias de la Educación, Paraná (R.J.—?). José Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo (Carlos Américo Amaya). Comentarios: Romain Rolland y la juventud de América (carta a Carlos Américo Amaya). El Quijote en la exégesis de Unamuno, por Alfredo Fernández García. Kant en la Universidad de Montevideo, por A. M. Grompone. Anatole France (La Redacción—Alejandro Korn). La Re-

forma Universitaria: intentos de sistematización; contenido de la Reforma por Julio Dillon. Comentarios anacrónicos (sobre la situación de la Universidad de La Plata) (La Redacción—Alejandro Korn). El movimiento universitario de Córdoba (seguido del discurso pronunciado por el Dr. Barros) (La Redacción—Carlos Américo Amaya). Noticias: Obreros hay que hacer política. Las dos vanguardias (fragmentos de un trabajo), por Luis de Zulueta. Glosas, por Eugenio D'Ors. Mensaje de Waldo Frank a los intelectuales hispano-americanos (dirigidos a Alfonso Reyes). Segundo Congreso de Química (1º Sudamericano) (La Redacción—?). Ilustraciones: Kant (Grabado de autor anónimo).

Número 5 (enero de 1925). Artículos: Croce, por Alejandro Korn. La estética de Croce, por Samuel Ramos. Jean Royere y "La Phalange", por Francisco Contreras. El mensaje de la India, por Romain Rolland. Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti, por Pedro Henríquez Ureña. Los problemas poéticos, por Guillermo Windelban (Traducción del doctor Francisco N. d'Andrea. Brujas, Venecia del norte y el triunfo del goticismo, por Fernán Félix de Amador. Los estudios históricos en la Argentina (Fragmento de un prólogo), por Narciso Binayán. Bibliografía: Antonio Machado, Nuevas canciones (Z.R.—?). Enrique González Martínez, El Romero iluminado (Arturo Vásquez Cey). Alfredo Goldsack Guñazú. El oro del silencio. Poesías (Alfredo Fernández García). Eduardo González Lanuza, Prismas (Horacio Ferreyra Díaz). Carlos Astrada, La realpolitik. De Maquiavelo a Splenger (Eduardo Ripa). Evolución de las ciencias en la República Argentina: Evolución de la física, por Ramón T. Loyante; Las ciencias químicas, por Enrique Herrero Ducloux; las matemáticas en la Argentina, por Claro Cornelio Dassen; Los estudios botánicos, por Cristóbal M. Hicken (A.K.—Alejandro Korn). Benito Lynch, El inglés de los güesos (Maruja Bellini—María de Villarino). Comentarios: La libertad (respuesta de Tagore a una encuesta). Tagore y la civilización argentina (La Redacción—Pedro Henríquez Ureña). Pablo Curatella Manes (Pedro V. Blake). Comentarios anacrónicos (sobre la reelección del presidente de la Universidad de La Plata, doctor Nazar Anchorena (L.R.—Alejandro Korn). Don

Atanasio Duarte (L.R.—Alejandro Korn). En el centenario de Ayacucho (saludo a Haya de la Torre). (El Grupo de Estudiantes Renovación—Alejandro Korn). Ilustraciones: Reproducción de los cuadros de Pettoruti. Retrato de mi amigo, La dama del vestido violeta, I ballerini (tricomía). Retrato: dibujo de Rabindranath Tagore (anónimo). Una vieja calle de Brujas (fotografía).

Número 6 (junio de 1925). Artículos: Einstein, por Ramón G. Loyarte, Caminos de nuestra historia literaria, por Pedro Henríquez Ureña. En torno a Pérez de Ayala, por Carlos María Onetti. El interior de la estatua. Consideraciones acerca del anecdotario de Jean Jacques Brusson "Anatole France en zapatillas", por Luis Aznar. Un poeta de la revolución alemana, por Ingeborg Simons. Ortega y Gasset y la novela, por Eduardo Ripa. Teatro sintético: I, La Bruja II, La Gabriela, por Eduardo Villaseñor. Bibliografía: Alfredo Franceschi, Ensayo sobre la teoría del conocimiento (A.K.—Alejandro Korn). Benito J. Carrasco, Parques y jardines (E.D.—Enrique Dreyzin). Biblos, revista bimestral (A.C.A.—Arturo Costa Alvarez). Jorge Paz, Los atormentados (G.K.—Guillermo Korn). Comentarios: El intelectómetro (L.R.—Alejandro Korn). Einstein (L.R.—Alejandro Korn). Tradición (L.R.—Alejandro Korn). La contrarreforma (L.R.—Alejandro Korn). De la España joven (Luis Aznar). Notas de Arte: El arte mexicano en Buenos Aires. Adolfo Travascio (L.R.—Pedro Henríquez Ureña). Valoraciones (sobre el cambio de dirección) (Alejandro Korn). Ilustraciones: Reproducciones de los óleos de Adolfo Travascio titulados La catedral, Frutas y Naturaleza Muerta; y de los de Manuel Rodríguez Lozano titulados Isabel y Los novios. Einstein, grabado en linoleum (s.f.—Guillermo Korn).

Número 7 (setiembre de 1925). Artículos: Nuevas bases, por Alejandro Korn. El último diccionario de la Academia, por Arturo Costa Alvarez. Caminos de nuestra historia literaria, por Pedro Henríquez Ureña. Ducoté de chez Proust, por Carlos María Onetti. Teatro sintético. La puerta reluciente, drama de Lord Dunsay. Le Pacific. Manifiesto sinfónico de Honreger, por Ricardo Güiraldes, Réplica a una nota crítica, por Alfredo Franceschi. Lo útil y lo bueno, van de la mano, por

Pedro Figari. ¿Hacia un arte americano?, por Guillermo Korn, Bibliografía: Jorge Luis Borges, Inquisiciones (Alfredo Fernández García). Oliverio Girondo, Calcomanías (L.A.—Luis Aznar). Antonio Herrero, Vidas ejemplares: Alfredo L. Palacios (Arturo Costa Alvarez). Melchor Fernández Almagro, Vida y obra de Angel Ganivet (J.M.G.—José Mora Guarnido). Rómulo D. Carbia, Historia de la historiografía argentina. (A.K.—Alejandro Korn). González Carbalho, el libro de Angel Luis (F.L.M.—Francisco López Merino). Francisco Luis Bernárdez, Alcántara (Imágenes) (Horacio Ferreyra Díaz). Comentarios: Maestros de la juventud (L.R.—Alejandro Korn). Organicemos nuestra cultura: Las bibliotecas (L.R.—Pedro Henríquez Ureña). Nuestra crítica de arte (L.R.—Pedro Henríquez Ureña). Situación parisiense y situación bonaerense (L.R.—Pedro Henríquez Ureña). El centenario de Bolivia (El Grupo Renovación—Alejandro Korn). Ilustraciones: Reproducción fotográfica de los óleos de Pedro Figari El Gato y Candombe; de Retrato de Emilio Pettoruti; de Paisaje de Adolfo Travascio; de Retrato y Paisaje de Julio Castellanos. Dibujo (de niño mejicano anónimo). Caricatura de Oliverio Girondo por Julio Castellanos. Viñetas de Rodríguez Lozano. Adolfo Travascio, Guillermo Korn y A. Best.

Número 8 (noviembre de 1925). Artículos: José Ingenieros (Transcripción de la oración fúnebre pronunciada por Alejandro Korn en el sepelio de aquél). La escuela exegética y la escuela científica en derecho civil. A propósito de la reforma del Código Argentino, por Enrique V. Galli. La mala suerte del Instituto de Filología, por Arturo Costa Alvarez, El Teatro del disconformismo. Un aspecto de Pirandello, por Homero M. Guglielmini. Federico Lanau, grabador y ceramista, por José Mora Guarnido. Sonambulismo vital, por Carlos Astrada. Próceres, por José Fonrouge. Un cambio de orientación en las ciencias biológicas, por Manuel Rosés Lacoingne. Teatro sintético: La fiesta del Señor de la Nave, por Luigi Pirandello. (Traducción de María Rosa Oliver, especial para *Valoraciones*). Bibliografía: H. G. Wells, La llama inmortal (Francisco Romero). Lidia Peradotto, La Logística (A.K.—Alejandro Korn). Francisco López Merino, Las tardes de la Anterosofía

(C.M.O.—Carlos María Onetti). Antonio de Tomaso, Socialismo de-
fensa nacional y paz (M.S.—Mario Sciocco). Comentarios: Apostillas al
Salón (L.R.—Luis Aznar). Organicemos nuestra cultura: Las bibliote-
cas (L.R.—Pedro Henríquez Ureña). Maestros de la juventud (L.R.—
Alejandro Korn). Alfonso Reyes desde París (Fragmentos de una carta).
Edwin Elmore (sobre su asesinato) (El Grupo Renovación—Alejandro
Korn). Ilustraciones: Cerámicas y grabados de Federico Lanau. Carica-
tura de Francisco López Merino por Luis M. Saravi. Viñetas de Travas-
cio, Castellanos, Fernández Ledesma y G.K.

Número 9 (marzo de 1924). Artículos: Bergson, por Alejandro
Korn. Hacia un nuevo teatro, por Pedro Henríquez Ureña. El tamaño
de mi esperanza, por Jorge Luis Borges. Sobre un pintor mexicano, por
Alfonso Reyes. Las pipas de Alfonso Reyes, por León Pacheco. Un
poeta uruguayo, por Carlos María Onetti. La deshumanización del arte,
por Jaime Torres Bodet. Celuloide, por Leopoldo Hurtado. El credo epi-
cúreo de Juan Hirsuto, de Schelling (traducción de esta poesía satírica
hecha por Alejandro Korn). La buena suerte del Instituto de filología,
por Ana Julia Darnet. Teatro sintético: El ayuda de cámara, por Cor-
pus Barga. Bibliografía: Antología de la poesía argentina moderna,
1900-1925, ordenada por Julio Noé (Pedro Henríquez Ureña). B. Sa-
nín Cano, La civilización manual y otros ensayos (Pedro Henríquez
Ureña). Jorge Luis Borges, Luna de enfrente (Emilio Suárez Calimano).
Alberto Palcos, La vida emotiva (A.K.—Alejandro Korn). José Carlos
Mariategui, La escena contemporánea (Alejandro Korn). Last Reason,
A tienda suelta (Leopoldo Marechal). Comentarios: Vasconcelos en el
Uruguay (José Mora Guarnido). Tiempos nuevos (sobre la elección de
Ricardo Rojas como rector (L.R.—Alejandro Korn). La reconquista de
América (L.R.—Luis Aznar). Arte americano (L.R.—Pedro Henríquez
Ureña). Maestros de la juventud: El floripondio académico (L.R.—Ale-
jandro Korn). Los sarcófagos (sobre las revistas universitarias) (L.R.—
Alejandro Korn). Héctor Roca (sobre su fallecimiento) (El Grupo Re-
novación—Luis Aznar). Ilustraciones: Bocetos y fotografías de decora-
dos teatrales de Appia, Balla, Strom y Gliese, Stern, Gontscharowa,

Craig, Gallvine, Urban y Travascio. Caricatura de Alfonso Reyes por Julio Castellanos. Dibujo-retrato de Jorge Luis Borges por Norah Borges. Viñetas de Rodríguez Lozano, Castellanos, Best, Travascio y Korn.

Número 10 (agosto de 1926). Artículos: En busca del verso puro, por Pedro Henríquez Ureña. El primado ético, por Francisco Romero. Ensayos estéticos, por Samuel Ramos. Cuento de las revelaciones o de la ciudad asesina, por Enrique Amorin. El árbol y la aurora, por Pablo Rojas Paz. Pasajes de Plotino (tomadas de la selección de las Enéadas, publicada por la Universidad Nacional de México). Teatro sintético: El café chino, por Eduardo Villaseñor. Bibliografía: Eleuterio F. Tiscornia, Martín Fierro, comentado y anotado (Arturo Costa Alvarez). Vicente Rossi, Cosas de negros (Jorge Luis Borges). Pablo Rojas Paz. La metáfora y el mundo (Aníbal Sánchez Reulet). Alfredo Colmo, Política cultural en los países latinoamericanos (A.K.—Alejandro Korn). Ricardo Guiraldez, Don Segundo Sombra (A.K.—Alejandro Korn). La poesía argentina (sobre un comentario publicado en el número anterior) (P.H. U.—Pedro Henríquez Ureña). Comentarios: La vejez del espíritu (De una carta a Francisco Romero sobre su comentario a La llama inmortal de Wells (Alberto Rugés). Figari, pintor (Discurso leído en la inauguración de una exposición de aquel) (Juan Manuel Villarreal). Un conflicto universitario en 1871 (Fragmento del libro de Belisario J. Montero, Recuerdos de la vida universitaria). Maestros de la juventud (sobre la reforma del estatuto universitario) (L.R.—Alejandro Korn). II sommo rinoceronte (sobre un ataque a Croce) (L.R.—Alejandro Korn). Celuloide: El muñeco de la risa y el llanto, por Aníbal Sánchez Reulet. Mosaico: (Selección de frases y trozos literarios de diversos autores. Primer Salón de Escritores. (Dibujos de gente de letras): Vendedor de helados, Ubu-Roi y Mme. Ubu-Roi, por Olivero Girondo; Jazz-band, por Leopoldo Marechal; Un escándalo literario: metáforas en Buenos Aires, por Eduardo A. Mallea; Retrato de Suzanne Després, por Olivero Girondo; Aldea Española, por Aníbal Sánchez Reulet; Carlos María Onetti, por Vicente Fatone; Piara: manada de cerdos o de otros animales, por Adelina del Carril; Muchacha con novio ausente, por Luis Aznar; Sonata de

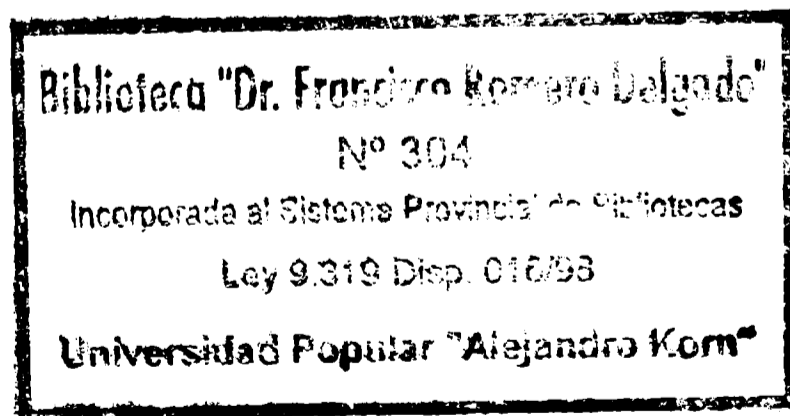
invierno, por Córdoba Iturburu; Dibujo, por F. T. Marinetti; Niña del Asilo, por Ricardo Molinari; Dibujo, por José Moreno Villa; Falso grabado de Norah Borges, por Guillermo Korn; Elevación de las almas hacia la luz por medio del amor, por González Carbalho; Calle con almacén rosao, por Francisco López Merino; Don Arturo Costa Alvarez, por Tobías Bonesatti; La libertad creadora: el creador y su cría por Arturo Costa Alvarez; Compadrito de la edad de oro, por Jorge Luis Borges; Dibujo, por José Gabriel; Alberto Gerchunoff, por Leonidas de Vedia; El festejante, por Oliverio Gironde, Síntesis de la primera conferencia de Marinetti en el Coliseo de Buenos Aires, por Ricardo Güiraldes; Retrato de María, por Francisco Luis Bernárdez; Mujer desnuda, por E. Méndez Calzada; El gallo de oro y Paisaje por Juan Manuel Villarreal; Primer premio a la virtud, por Oliverio Gironde. Ilustraciones: Grabado en madera de Francisco Vecchioli; Cocina mallorquina (aguada) por Mariano Montesinos. Figura, óleo de Juan del Prete. Naturaleza muerta, óleo de Juan B. Tapia. La madre (madera tallada). Armario y plato (madera tallada) por Amelia Flores Ortega; Tapiz, por Edelmira F. O. de Trasvacio; Muebles de Adolfo Trasvacio, Caricaturas de Pablo Rojas Paz y de Ricardo Güiraldes por Francisco Palomar. Mujeres con cántaros (linograbado) por Norah Borges.

Número 11 (enero de 1927). Artículos: En busca del verso puro II, por Pedro Henríquez Ureña. De la novela gaucha. Benito Lynch, por Carlos María Onetti. Sobre los problemas, por Francisco Romero. El concepto de ciencia, por Alejandro Korn. Sobre la política religiosa de Méjico, por C. Villalobos Domínguez, Poiesis, por Aníbal Sánchez Reulet. El estudio de Egas, por Raúl Andrade. Teatro sintético: Drama rosista con héroe ausente, por Aníbal Sánchez Reulet. Bibliografía: Enrique Butty, Introducción filosófica a las teorías de la relatividad (Francisco Romero). Rafael Alberto Arrieta, Ariel corpóreo (Pedro Henríquez Ureña). Julio Rey Pastor, Los matemáticos españoles del siglo xvi (Pedro Henríquez Ureña). Alfonso Reyes, Pausa (Jorge Luis Reyes). Raúl González Tuñón, El violín del diablo (E. Suárez Calimano). Horacio Quiroga, Los desterrados (C. M. O. —Carlos María Onetti). Co-

mentarios: Bernard Shaw (Reproducción de un discurso suyo, prohibido por el gobierno inglés). Hispanoamericanismo (L.R.—Alejandro Korn). Exámenes (L.R.—Alejandro Korn). Maestros de la juventud (sobre un himno al Duce escrito por un profesor de la Universidad de La Plata) (L.R.—Alejandro Korn). Antropología y filología (L.R.—Alejandro Korn). Los coros de Alberto G. del Castillo (información). Reminiscencias (con motivo de un proyecto de supresión de la Facultad de Filosofía y Letras). Celuloide: Varieté, por Aníbal Sánchez Reulet. Ilustraciones: Raza india, La máscara del Sol, Reposo y Desnudo, óleos de Camilo Egas; Dibujo y Danza india (dibujo) por el mismo pintor; El ermitaño, Retrato del pintor Sebastián Sunyer y Payesa mallorquina, óleos de Juan Sunyer; Castillo del Rey (Mallorca), dos linograbados de Atilio Boveri; viñetas de Rodríguez Lozano, Moreno Villa, Korn, Travascio y Castellanos.

Número 12 (mayo de 1928). Artículos: Castas sin permiso, por Alfonso Reyes. En busca del verso puro, III, por Pedro Henríquez Ureña. Epístola filosófica (dirigida al Dr. Alejandro Korn), por Alberto Rugés. El irracionalismo, por Samuel Ramos. La cosa, la idea, la palabra, por Arturo Costa Alvarez. Góngora, por Enrique Moreno. Estoria de Sandalio Juentes, Ande se cuenta l'ocurrencia que le pasó a Sandalio con el alma en pena, por Aníbal Sánchez (Reulet). Introducción a la metafísica, por Enrique Bergson (Traducción de Carlos María Onetti). Bibliografía: Carlos Astrada, El problema epistemológico en la filosofía actual (Francisco Romero). Manuel Lizondo Borda, Estudio de Voces tucumanas. I, Voces tucumanas derivadas del quichua (Arturo Costa Alvarez). Rudolf Grossmann, Das ausländische Sprachgut im Spanischen des Rio de la Plata. Ein Beitrag zum Problem der argentinischen Nationalsprache (Arturo Costa Alvarez). Ricardo Rojas, El Cristo invisible (A.K.—Alejandro Korn). Alvaro Melián Lafinur, Las nietas de Cleopatra (J.L.B.—Jorge Luis Borges). Ricardo E. Molinari, El imaginero, poemas (Francisco López Merion). Raúl A. Orgaz, Ernesto Quesada, Enrique Martínez Paz, La concepción spengleriana del derecho (Transcripción de la Revista Internazionale di Filosofia. Comentarios:

La actuación universitaria de Juan B. Justo (A. Zeida). Renovación (sobre la elección del Dr. Ramón G. Loyarte como presidente de la Universidad de La Plata) (L.R.—Alejandro Korn). Los premios nacionales (L.R.—Alejandro Korn). Colazos de una crítica (A.K.—Alejandro Korn) Enrique Dreyzin (Oración fúnebre con motivo de su fallecimiento) (Pedro Henríquez Ureña). *Valoraciones* (Dando cuenta del cese de su aparición). (El grupo Renovación (Alejandro Korn). Ilustraciones: Fotografías de Ricardo Güiraldes y de Juan B. Justo; Enrique Bergson dibujo de J. Simónt; viñetas de A. Best y G. Korn.



I N D I C E

Advertencia

Pág. 9

Un teatro campesino en Venezuela

Pág. 13

Notas sobre teatro en Caracas

Pág. 23

El Teatro Universitario de Caracas

Pág. 71

El teatro del Grupo Renovación

Pág. 95

“Valoraciones”, órgano del Grupo Renovación

Pág. 137



IMPRESO EN ITALGRAFICA
CARACAS

En el mes de abril de 1977

CASUZ EDITORES S. R. L.

COLECCION VARIA

1. AL REGRESO DEL BOIRAS (novela), por Antonio Ferres.
2. ENTRE DOS ORILLAS, Registros testimoniales. Primera Serie, por José Manuel Castañón.
3. LA FIGURA DEL SACERDOTE EN LA MODERNA NARRATIVA ESPAÑOLA, por José Ortega y Francisco Carenas.
4. EL PARAISO DEL CARIBE, por Heraclio Narváez Alfonzo.
5. LA PUERTA AZUL o Georgina Altamirano: *La venezolana que se convirtió en mormona*, por Josefina Febres Cordero.
6. CUANDO LAS NUBES PASEN o trayectoria de un idealista, por Mariano Uzcátegui Urdaneta.
7. CUENTOS VIVIDOS, por José Manuel Castañón.
8. PROSAS DE RAZON Y HIEL; Desde el Exilio: *Desmitificando al franquismo y ensoñando una España mejor*, por José Rubia Barcia.

Para pedidos: Casuz Editores, S. R. L.

Apartado 2883

Caracas 101 - Venezuela



ITALGRAFICA IMPRESORES - CARACAS

DISTRIBUCION
EDIFICIO MONTBLANC 1º B. - AV. FRANCISCO SOLANO
TELEFONOS: 72.43.23 - 71.85.71
CARACAS