



Relaciones creativas y conflictivas entre el teatro y la política. La institucionalidad de las artes escénicas en Uruguay en la Comisión de Teatros Municipales.

Daniela Bouret y Gonzalo Vicci¹.

(Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís, Montevideo, Uruguay).

Resulta difícil comprender la institucionalidad pública de las artes escénicas de nuestros días sin detener la mirada en el impacto que tuvo la Comisión de Teatros Municipales (CTM) de la Intendencia de Montevideo entre los años 1947 y 1957. En particular nos detendremos en los vínculos construidos entre tres personalidades muy influyentes y determinantes -por diferentes motivos- para la historia de las artes escénicas tanto a nivel nacional como internacional Ángel Curotto², Margarita Xirgu³ y Justino Zavala Muñiz⁴.

Sus personalidades y obras son pasibles de ser abordadas desde diferentes perspectivas: militancia política partidaria, compromiso público, vinculación con las artes escénicas, docencia, dramaturgia o dirección. Pero aun en la versatilidad de sus habilidades, profesiones y pasiones, los tres han compartido el hecho de haber fundado la institucionalidad pública de las artes escénicas en Uruguay que se mantiene, con pocas variantes, hasta el presente.

Si bien no tenemos noticias de investigaciones que hayan reflexionado en torno a ellos concebidos como intelectuales, en ese Uruguay de fines de la década del 40 nació lo que luego se conoció como la *Generación del 45* o *Generación Crítica*. En este sentido, resulta importante reflexionar sobre los criterios para la

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio que venimos desarrollando junto al equipo del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís, con la financiación parcial del Programa ADAI de la Cooperación Iberoamericana, a través del proyecto: "Identificación, recuperación y digitalización de documentos referidos a Margarita Xirgu en Uruguay".

² Montevideo, 21 de diciembre de 1902 - 3 de diciembre de 1989.

³ Molins de Rey, 18 de junio de 1888 - Montevideo, 25 de abril de 1969.

⁴ Melo, 18 de julio de 1898 - Montevideo, 23 de marzo de 1968.



integración de esta generación como forma de acercamiento a quienes eran considerados intelectuales entonces.



De izq a der 2º Julio Caporale Scelta, Carlos Etchegaray, Andrés Martínez Trueba, César Farell, Justino Zavala Muniz, 8º Luis Batlle Berres, 10º Margarita Xirgu, Germán Barbatto, Ovidio Fernández Ríos, Ángel Curotto. Archivo CIDDAE – Teatro Solís

Concebimos el concepto de *generaciones*, según Ortega y Gasset quien propone el centro de la cuestión en quienes tienen 30 años en el año que da nombre a la generación (con una variante de más menos 7 años). En esta línea, Rodríguez Monegal en su *Literatura Uruguaya de Medio Siglo* (1966), propuso el nombre *Generación del 45*, por los sucesos de esta década y el surgimiento de *Marcha* en los años 40. Por otro lado, en 1971, Ángel Rama descartó la denominación *del 45*, introduciendo el término de *Generación Crítica* en su análisis de la cultura uruguaya desde los años 30 al 60. Esta generación incluía personalidades tales como Juan Carlos Onetti, Arturo Ardao, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Clara Silva, Armonía Somers, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Manuel Clips; más adelante en el tiempo, a Jorge Median Vidal, Milton Schinca, Jorge Onetti, Marossa di Giorgio y, finalmente, a Eduardo Galeano. Se los



incluyó en el entendido de compartir el surgimiento de una conciencia crítica en los ámbitos de la actividad intelectual y estética⁵.

Para otra investigadora, Helena Costabile, el nombre de generación del 45 fue dado por Emir Rodríguez Monegal, quien sitúa el comienzo en 1939 con la publicación de *El Pozo* de Juan Carlos Onetti y la fundación de *Marcha*, y lo finaliza la Guerra Civil Española.⁶ Sostiene además que el rechazo de Ángel Rama a ese nombre, surgió por considerar a esa generación como un solo movimiento entre 1939 y 1969, dividido en *Generación Crítica* y la *de la Crisis* situada ésta alrededor de 1955, cuando la preocupación se trasladó de la literatura a la política. Esta generación percibió el fin de una época dorada construida en un relato mítico de la *suiza de América* y, desde las diferentes disciplinas e sus integrantes, mostraron la realidad del país, poniendo énfasis también en la importancia lo urbano.

¿Es entonces posible hablar de la Xirgu, Zavala y Curoto como intelectuales?
Para Alain Touraine,

en América Latina, como en Europa y en particular en Francia, el papel de los intelectuales fue crear un mito, es decir, integrar tres temas que he llamado alguna vez modernización, nacionalismo, clase...(…) son intelectuales de la burguesía, que viven en su inmensa mayoría inmersos en modelos europeos o internacionales (...) Se trata de individuos que son al mismo tiempo ultramodernizadores y que quieren salvar la especificidad de una cultura nacional (...)."

Y arriesga más: dice que los intelectuales latinoamericanos han estado ligados a la práctica política y "fueron dioses en América Latina"⁷.

Justino Zavala Muniz (1898-1968), fue desterrado a Brasil en tiempos de la dictadura de Terra y preso político (luego de participar en la Revolución del 35), fue también activo militante por la República Española y formó parte de la agrupación batllista *Avanzar*, ocupando una banca en el Senado y Ministro de Instrucción

⁵ Rosario Antunez, *Angel Rama y la Generación Crítica*, por Rocío Antúnez, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Revista Iberoamericana, Vol. L XXI, nro 211, abril junio 2005, 377

⁶ Helena Costabile, Crónica y testimonio sobre las ideas filosóficas en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX. Humanidades, Año VII, N° 1, diciembre 2007, p. 86

⁷ Silvia Sigal, *América Latina y sus intelectuales. Conversación con Alain Touraine*. Paris, noviembre de 1983. www.escenariosalternativos.org. Crítica & Utopía, N° 13



Pública. Fue periodista, dramaturgo⁸ y presidió la Comisión Pro Casa de Descanso del Actor y Teatro de Verano de la Sociedad Uruguaya de Actores. Su proximidad con Martínez Trueba facilitó que, una vez designado para presidir la CTM, pudiera conformar un equipo para poner en práctica una línea de trabajo, inédita, en el terreno de las políticas culturales.

Zavala convocó a Ángel Curotto -reconocido empresario teatral en Uruguay y Argentina- para delinear la estrategia que colocara al teatro como eje cultural para Montevideo y el país. En un contexto internacional complejo (Guerra Civil Española, preludio a la Segunda Guerra), la actriz y directora catalana Margarita Xirgu vivió bajo el gobierno peronista la censura de su puesta en escena de *El Malentendido* de Albert Camus. Esta ocasión fue aprovechada por la CMT a través de Curotto, quien se traslada a Buenos Aires para invitarla a desempeñar su trabajo como actriz, directora y maestra de actores en Montevideo, escenarios que ya conocía de previas giras.

Esta incorporación terminó por instaurar esta especie de triunvirato, verdadera mesa de trabajo que implantará un modelo de gestión cultural de carácter público, donde la política y la toma de decisiones plantearon permanentes desafíos de carácter ético e ideológico.

Comisión de Teatros Municipales (CTM)

La conciencia de estar haciendo historia o, al menos, dejar huella de la toma de decisiones en instituciones públicas (por aquello del compromiso con la transparencia que conlleva) o en empresas privadas (para la correcta división de utilidades o historiar las líneas de producción y empresarios), queda de manifiesto en la documentación sistematizada en los Libros de Actas. Lamentablemente, esta necesaria y sabia práctica que permite husmear en el pasado y acercarse privilegiadamente a la narración de esos sucesos por los contemporáneos, no sigue en vigencia a pesar del compromiso -al menos en lo público-, que este procedimiento debería imponer a las autoridades responsables.

⁸ Obras: *La cruz de los caminos* (1933), *En un rincón del Tacuarí* (1938), *Alto Alegre* (1940) y *Fausto Garay un Caudillo* (1942).



Pero a mediados del siglo XX, había una conciencia clara de dejar documentado lo que se estaba construyendo. Los investigadores que trabajan sobre historias de empresas coinciden en fechar hasta este entorno temporal las prácticas sistemáticas de registro de resoluciones de asambleas y reuniones de directorios. En cuanto al ámbito público y, específicamente, en el campo de las políticas culturales, el Libro de Actas de la Comisión de Teatros Municipales (CTM) constituye una fuente excepcional, que da cuenta de los temas que constituían los centros de debate y permite historiar la actuación de la Comisión en el tiempo, las obsesiones de sus integrantes, los impulsos a determinados proyectos, el compromiso ético y estético de las puestas en escena.

Esta Comisión nació desde la Intendencia de Montevideo, a impulso de un movimiento que surgió desde el espacio teatral encabezado por Justino Zavala Muniz, preocupado especialmente por los temas relacionados a la condiciones de la creación, producción, enseñanza y circulación de las artes escénicas.⁹

Los trabajos de esta Comisión pueden ser considerados fundacionales. Los nombres de Justino Zavala Muniz, José Blixen Ramírez, Angel Curotto y Juan Carlos Sabat Peret se destacaron por concretar iniciativas tales como la fundación de la Comedia Nacional (1947), la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Montevideana de Arte Dramático Margarita Xirgu, 1949), el Museo y Biblioteca del Teatro, los Coros Municipales y la reorganización de la Escuela Nacional de Música. Desde allí, se organizaron temporadas de conciertos de la Banda y Coro Municipal en el Teatro Solís y en distintos barrios con entrada libre; se estimuló a autores nacionales (a través de la inclusión de sus obras en los repertorios de la Comedia Nacional y premiaciones); se organizaron concursos de obras y escenografías de autores nacionales; se realizaron giras de la Comedia Nacional por todo el país; se difundieron espectáculos por radio; se impulsó de la ley de exoneración de impuestos a espectáculos teatrales, sancionada en octubre de 1952 en el Parlamento, y la Ley de Jubilaciones para Artistas y trabajadores del Teatro sancionada en noviembre de 1953.

⁹ A las figuras de Zavala Muniz y Curotto se agregaba la de Ovidio Fernández Ríos, escritor nacional, poeta, autor del himno a José Gervasio Artigas. Afín al partido colorado, participó como padrino de José Batlle y Ordoñez en el histórico duelo con Washington Beltrán. Julio Caporale Scelta, periodista, crítico teatral y director de la Revista *Mundo Uruguayo*, que sustituyó a José Blixen Ramírez (crítico teatral) luego de su fallecimiento y Juan Carlos Sabat Peret (crítico teatral).



El análisis de este libro de Actas constituye un corpus que permite ver, en un tiempo delimitado, un proceso fundacional considerado modelo ético por la *gente de la cultura*. La primera de estas actas define claramente cuál será el rol de esta comisión: "*no será nunca el lucro sino aquello que estimule en el pueblo su mejor capacitación moral e intelectual, y en sus individuos, la facultad creadora de que estén dotados.*"¹⁰ A partir de este momento, se suceden los ejes de discusión que fundaron los cimientos institucionales para el sistema de las artes escénicas.

Esta Comisión articuló la programación en la Sala del Teatro Solís y Sala Verdi, así como exposiciones y conferencias. Es visible una manifiesta voluntad democrática en la elección de las temáticas. Es así que el primer acto público realizado fue una Conferencia de Frugoni sobre Teatro Ruso, respondiendo a una solicitud de Casa del Teatro.¹¹ También queda de manifiesto en la respuesta a la solicitud del Sr. Tito Schipa de arrendamiento de la sala, cuando la Comisión considera que este señor tiene ideas antidemocráticas y, por tanto, "las convicciones y actitudes de carácter totalitario de los concertistas o de los orientadores de cualquier espacio público por su propia naturaleza, son incompatibles con la cultura democrática que esta Comisión está obligada a cumplir".¹² O visible también cuando, el 22 de agosto de ese 1947, se realizó un espectáculo por los niños de la República Española.

Uno de los puntos más altos es la fundación de la Comedia Nacional. Los orígenes de este elenco contienen un aurea épica tanto alrededor de sus integrantes, como por el hecho mismo de la creación de un elenco estable, único en América, que ha puesto en escena obras de autor nacional y de teatro universal. Estos primeros años han sido investigados por integrantes del mismo elenco (Oscar Serra), por críticos (Jorge Pignataro, Jorge Vanrell), y académicos (Roger Mirza, Cecilia Pérez, David Telias, Mercedes Orticoechea) entre otros. Todos coinciden en poner un acento en esa mítica reunión en la Sala Verdi, donde cerca de 150 artistas debatieron la posibilidad de crear un teatro nacional. Este hecho histórico fue registrado en las actas, donde quedó constancia de la creación de una comisión

¹⁰ CTM, libro 1, acta 1, 1947.

¹¹ CTM, libro 1, acta 2, 1947.

¹² CTM, libro 1, 7 de junio 1947.



integrada por actores, la CTM, el Teatro Solís, Agadu y el Círculo de la crítica para pensar una temporada nacional de teatro.¹³

Sin entrar en la historia de este elenco¹⁴, resulta interesante detenernos en algunos apuntes que dan cuenta de la impronta dada por los integrantes de la comisión. En primer lugar, la importancia del estatuto de lo político en esta creación, dado que "sólo con el apoyo de gobernantes de tal jerarquía es posible emprender la ardua tarea que hemos iniciado".¹⁵ Un año más tarde, las actas registran cenas en homenaje a los intendentes, ministros y autoridades que hicieron posible la gira de la Comedia por el interior del país. Al mismo tiempo, estaban definiendo una política que hoy llamaríamos de accesibilidad democrática a sus presentaciones, centrada específicamente en los bajos costos de las localidades, entendiendo que esto respondía a una decisión que "no señalaran, pues, la jerarquía del espectáculo sino el ánimo de ofrecer la mejor representación posible de las obras a los precios que están al alcance de las clases populares"¹⁶ y, más aún, se estableció los días martes de función a precios populares.¹⁷

La responsabilidad primaria fue poner en escena obras de autores nacionales, en una línea de reforzar la identidad nacional. Pero al poco tiempo se amplió la visión, en tanto se consideró que la Comedia Nacional debía "expresar, a través de las obras de su repertorio, no sólo el espíritu del país sino también el de

¹³ CTM, 31 mayo de 1947

¹⁴ El 17 de abril de 1947 el Intendente Andrés Martínez Trueba por resolución número 1200 creó la Comisión de Teatros: El Intendente Municipal de Montevideo resuelve: Instituir una Comisión de Asesoramiento para la Dirección y Administración de los Teatro Solís e Instituto Verdi, integrada con los señores Justino Zavala Muniz, don Ovidio Fernández Ríos, don José Pedro Blixen Ramírez, don Carlos Etchegaray y el Director General Interino del Departamento de Hacienda, don César Farell. Julio Caporale Scelta sustituiría a Blixen después de su fallecimiento. Al poco tiempo Zavala Muniz convocó a la prensa, a los artistas a través de la Sociedad Uruguaya de Actores, a la A.G.A.D.U., y a Casa del Teatro a nombrar delegados para trabajar en forma conjunta. *Angel Curotto desde su cargo de Secretario Gerente informaba que la primera reunión de la Compañía se haría en el Foyer del Teatro Solís el 27 de agosto a la hora 17: Harán uso de la palabra en este acto el Sr Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social Dr. Francisco Forteza, el Sr Intendente Municipal de Montevideo D. Andrés Martínez Trueba, y el Sr Presidente de la Comisión de Teatros Municipales D. Justino Zavala Muniz, procediéndose después al reparto de papeles de la obra de Ernesto Herrera ?El León Ciego?. Han sido invitados especialmente a este acto: Autoridades Nacionales, Autoridades Departamentales, Asociación de Autores del Uruguay, Círculo de la Crítica, Sociedad uruguaya de Actores, Casa Del Teatro del Uruguay y la gran actriz Emma Gramática. Por fin el acto formal de inauguración fue el 6 de setiembre de 1947. LA COMEDIA NACIONAL Y SUS HISTORIAS. Hacia la creación de la Comedia Nacional. Por Cecilia Pérez Mondino. Ver www.comedianacional.org.uy*

¹⁵ CTM, 8 de setiembre de 1947

¹⁶ Plateas a \$ 0,50 y palcos de 6 a precios \$ 3.00

¹⁷ CTM, acta 43, marzo 1948



América".¹⁸ Esa decisión supuso incorporar al elenco -al menos por obras- directores extranjeros; entre la lista de candidatos (Gustavino, Serrador, Discépolo), ya se encontraba Margarita Xirgu.

Las actas son tan precisas que registran algunas veces la hora de finalización, siendo éstas en gran parte a altas horas de la madrugada. Y esto tiene estrecha relación con los compromisos laborales de sus integrantes, la versatilidad de las funciones y la amplitud de los temas tratados.

En el caso específico de la Comedia, cada año se ponía a consideración el repertorio, previsión del presupuesto (vestuario, elenco, dietas por ensayos, peluquería, escenografía, directores extras, comparsaría, cuerpo de baile, propaganda, gastos previos, pasajes, imprevistos) y hasta de humores o desplantes de artistas.¹⁹

Otro núcleo de actuaciones muestra una marcada intervención en los lineamientos de políticas culturales. El carácter político de Zavala Muniz lo hemos recogido en actas parlamentarias, artículos de prensa y conferencias. Pero también estas actas, de manera poco usual, recogen discursos de claro manifiesto político, como son sus reflexiones en torno al teatro como espectáculo en Buenos Aires comparado con el de Montevideo y hasta una visión a largo plazo: "el teatro tiene dos caminos: o va a manos del Estado con todas las ventajas que esto lleva consigo o va a manos de consorcios capitalistas que lo explotarán para sus fines."²⁰

Esta ética del rol de lo público se puso en práctica en concretos lineamientos visibles, por ejemplo, desde la resolución de establecer precios diferenciales en el arrendamiento de la sala (si son para renta de un productor o para beneficio de alguna institución carenciada)²¹, hasta acciones concretas cuando se solicitó al

¹⁸ CTM 30 marzo. Acta 9/49

¹⁹ Hay dos casos que ilustran este aspecto, como son el caso de la actriz Blanca Stiger de Tellechea o la arpista señora de Marsiglia. Se rescindió el contrato a la actriz Blanca Stiger de Tellechea: "Al tomar conocimiento del papel que le había sido asignado por el Sr. Discépolo para la obra "Locos de Verano", se apersonó al Sr. Presidente rechazando ese papel y, posteriormente, a pesar de la exhortación que se le hiciera para que concurreniera al ensayo de dicha obra, faltó al mismo sin aviso de ninguna naturaleza, hecho del cual informa el Director de Escena, Sr. Calderón de la Barca. La Sra. Stiger de Tellechea, posteriormente a lo sucedido, presentó renuncia indeclinable como integrante del elenco la CN." Unos meses más adelante (2 de noviembre), la señora de Marsiglia argumentó por no trabajar de noche y hasta se le envía un médico, no encontrando al final ningún argumento para tal justificación.

²⁰ CTM 30 marzo. Acta 9/49

²¹ Farell opinó que "deben darse facilidades a los artistas nacionales y fijar un arrendamiento más alto a aquellos espectáculos que, al amparo de la jerarquía del Teatro Solís, son financiados como negocio para



intendente (Martínez Trueba) la exoneración del pago de locación al empresario que, luego de siete funciones, realizara una a precios populares (\$ 0,60). Inclusive, en alguna oportunidad, fueron más allá de la diferencia de costos, cuando resolvieron no cobrar impuestos a las salas de Casa del Teatro si realizaban funciones "de carácter y precios populares"²². Nos resta saber un poco más sobre qué consideraban una obra de *carácter popular*, con todas las dificultades de trabajar conceptualmente entorno a los bienes culturales, entendidos como los realizados por el pueblo o para el consumo del pueblo o con temáticas referidas a lo popular.

Pero esta intervención en los precios tuvo también una incipiente vinculación con los públicos a quienes iban dirigidos los espectáculos. En este sentido, lo primero que encontramos en las actas es una solicitud de la escuela de Nicaragua y José Pedro Varela, pidiendo entradas para "contribuir a la educación estética de los niños". Zavala Muniz se reunió con el Director Educación Estética del Niño (dependiente del Consejo de Enseñanza) para que esta iniciativa no sólo fuera una política del Teatro Solís, sino se hiciera extensiva a todo el teatro municipal y nacional, mostrando una capacidad de liderazgo y toma de decisión que da cuenta de un fuerte ejercicio de poder.²³

Todo un gesto fue la respuesta al sistema político, emitida en ocasión del concierto de Fabini. En ese concierto, la Comisión consideró que se pidieron una cantidad excesiva de invitaciones por parte de ministros y senadores, por lo cual se resolvió una respuesta ingeniosa. Se les emitió un comunicado que explicaba, con gran tino, que dado el volumen de invitaciones requeridas "no podría ubicarse con el decoro que corresponde a su alta jerarquía pública a todos. Que el pueblo quedaría privado de asistir en una apreciable proporción y en las condiciones de comodidad deseables."²⁴ Estas ocasiones parecieron repetirse y la Comisión buscó las formas de reducir los gastos. Otro ejemplo en este sentido fue la clásica función

quienes los organizan. Manifiesta que, a su criterio, las tarifas de arrendamiento deben fijarse en cada caso, teniéndose en cuenta los precios que van a cobrar quienes solicitan la sala y el carácter del espectáculo que proyectan ofrecer." Acta 56 12 de setiembre 1949.

²² CTM, 31 de mayo de 1947, Resolución AHN 591459-2.

²³ CTM, 27 agosto, 1947.

²⁴ CTM, 1947, Folio N 801061.



del 25 de agosto (fecha de fundación del Teatro Solís), donde se ofreció *La Traviata* en función de gala -como era tradición-. El punto es que

a pesar de saber que dicha función produciría déficit, la misma fue realizada y ese déficit se vio aumentado por la cantidad de invitaciones oficiales que fueron repartidas. Entiende, pues, la comisión que podrían realizarse gestiones ante el Consejo de Derechos de Autor solicitando la exoneración de derechos para esa función, exoneración que podría ser una contribución del estado al espectáculo en cuestión.²⁵

Retomando la línea de los precios populares y días de función popular, el Sr. Emilio Acevedo Solano remitió una nota a la comisión proponiendo realizar funciones populares de forma semanal "y se solicita el concurso de AMDET para que proporcione ómnibus que trasladarían al Teatro Solís al público de las barriadas más alejadas del centro de la ciudad. En el precio de la localidad estaría incluido el pasaje de ida y vuelta."²⁶ Experiencias que hoy son vueltas a propiciar por ejemplo con el proyecto "Un pueblo al Solís", con la salvedad de ser éstas sin costo.

Las circunstancias históricas que permitieron tener a hombres del partido colorado, preocupados y ocupados por los temas de la cultura (¿hoy asociada a la *izquierda*?) permitieron la concreción de estos proyectos.²⁷ El vínculo entre Zavala y Martínez Trueba es ostensible en los resultados llevados adelante por la CTM.

²⁵ CTM Acta 55- 30 de agosto 1949, Res1022

²⁶ CTM, Acta 42, 15 de marzo de 1949

²⁷ Hombres del Partido Colorado y vinculados a la cultura, articularon un escenario propicio para las transformaciones planteadas. Cada uno de ellos trabajó en diferentes roles hasta 1947, cuando asume la Intendencia de Montevideo Andrés Martínez Trueba, estrecho colaborador de Luis Batlle Berres, Presidente de la República en el mismo año hasta 1951. Los vínculos entre ellos siguieron. Cuando Trueba dejó la Intendencia en 1948 asumió como presidente del Banco República hasta 1951, y al año siguiente asumió la Presidencia de la República. Fue entonces que impulsó la reforma constitucional que consagró el consejo Nacional de Gobierno, que presidirá hasta 1955. Justino Zavala Muniz, asumió el Ministerio de Instrucción Pública en el período 1952-1955, desempeñándose a la vez como presidente de la CTM en forma honoraria. Entre 1951 y 1954 la intendencia estuvo a cargo de Germán Barbato, miembro del Partido colorado también. Este entramado, propio de la lógica partidaria, fue la base operativa para efectivizar las acciones, que desde esta intelectualidad se proponían como forma de operar sobre lo cultural.



Zavala Muniz y Martínez Trueba estaban de acuerdo en que la Comedia Nacional fuera sostenida por partes iguales entre el Estado y la Intendencia de Montevideo. Esto se verifica, en contadas ocasiones y en forma parcial, cuando a iniciativa de la Asamblea General, del Ministerio de Instrucción Pública o de la Comisión Nacional de Turismo, se otorga una pequeña subvención para contribuir a solventar los gastos de la gira habitual por el Interior del país.²⁸

Pero también es posible rastrearlos en las concepciones de carácter público y alcance nacional de que Trueba da cuenta. En una entrevista realizada en 1951, Andrés Martínez Trueba a poco de asumir como Presidente de la República, fue consultado acerca de su gestión en la Intendencia y sus proyectos para el gobierno nacional al respecto, definiendo el rol del Estado en políticas culturales.

Durante mi breve paso por la Intendencia de Montevideo fue preocupación primordial de mi gestión dotar a Montevideo y por ende a todo el país, de un teatro que fuera un centro de cultura y divulgación artística; un teatro que, ajeno a toda preocupación de índole comercial, pudiera dedicar sus esfuerzos a despertar vocaciones, preparar actores y dar oportunidad a los creadores nuestros. Y así nació la Comedia Nacional que merced al esfuerzo de un grupo de hombres y mujeres entusiastas y generosos, es hoy una magnífica realidad que nos enorgullece. La obra realizada por su comisión directiva presidida por Zavala Muniz es realmente admirable y digna del mayor encomio. (...) creo que una sociedad joven como la nuestra, sin tradición artística, es necesario el apoyo y la protección del Estado a toda iniciativa bien meditada tendiente a estimular y proteger al artista, el que, a veces, permanece ignorado, aún para sí mismo, por no haber tenido la oportunidad de descubrir su verdadera vocación y capacidad. (...) En toda escuela debería existir una sala destinada a conciertos, espectáculos teatrales y cinematográficos, conferencias y exposiciones volantes de arte o de divulgación científica, a la que concurrieran los alumnos y sus familiares. De esta manera se compensaría, en parte, el desnivel que en esta materia existe entre Montevideo y el interior del país. (...) Creo que es de fundamental importancia, llevar el arte hacia el pueblo, no solo como medio de incrementar su cultura, sino también de elevar su nivel moral por el conocimiento de la belleza. Un pueblo culto y de profundo sentido moral, será siempre un celoso defensor de los principios democráticos, única forma de convivencia social que respeta en todos sus términos la dignidad de la persona humana".²⁹

²⁸ Oscar Serra en http://www.comedianacional.com.uy/mvdcms/uc_33_1.html consultada, 25 de julio de 2011.

²⁹ María del Carmen Paz, "Acción", Montevideo, 17 de marzo de 1951.



En una evaluación a los diez años de creada la CTM, Zavala reflexionaba en este sentido.

El Solís no es solo un teatro; es para mi una cátedra de cultura popular. Seguimos pues una política de precios bajos a fin de lograr que el pueblo se acercara a las fuentes de la cultura. Nuestro propósito no es realizar buenos negocios aunque los éxitos de borderaux y hemos tenido muchos- sean siempre bienvenidos. Queremos, por sobre todo, realizar una obra docente de trascendencia. Y la práctica ha demostrado lo acertado de esa política.³⁰

A lo largo de las actas es posible ver el perfil de cada uno de los integrantes. Pero fue sin duda Zavala quien conformó el equipo y le dio el carácter ético a la comisión. Este equipo fue una herramienta clave para llevar adelante la fundación de esta institucionalidad pública. Es así que cobra sentido la solicitud expresa de Zavala al Intendente Martínez Trueba, solicitando que Carlos Brussa³¹ pasara en comisión al Verdi. Es interesante ver también el tono de la argumentación que justificara estos pedidos, ya que estaban sustentadas en la "jerarquía moral" de la persona en cuestión (Carlos Brussa, Sena para escenario, etc.), mostrando una escala de valores y una confianza en la palabra dada. La ética fue también modelo hacia el uso de los bienes públicos. En este sentido, pareciera haber sido usual los pedidos a la Intendencia de participación de la banda o la Comedia para diversas actividades. Las actas registran justamente el debate en una de estas ocasiones, cuando MVD Film pide la concurrencia de la Banda Sinfónica para tocar el himno en la exhibición privada de un largometraje, y se resuelve por la negativa, en el entendido de "no disponer de los intereses confiados a su custodia en beneficio de empresas privadas". Y avanzaron más. Resolvieron que,

³⁰ Historias de la Comedia Nacional. www.comedianacional.org.uy

³¹ Este equipo ya tenía antecedentes en trabajar juntos. En 1928 se había creado la Casa de Arte como primer compañía teatral oficial que, aunque sólo tuvo un año de vigencia por temas de presupuesto, tenía como directivos a Angel Curotto y Carlos César Lenzi y como régisseur a Carlos Brussa. Un poco más adelante, trabajaron también Curotto y Brussa en radioteatro del SODRE.



a partir de la fecha, la Banda Municipal actuará, solamente, en lugares públicos. Cuando instituciones particulares gestionen su concurrencia, será en el bien entendido de que ellas auspician la presentación de la Banda y de que el concierto que la misma ofrezca no será para determinado grupo de personas sino completamente popular y absolutamente gratuito.³²

La reflexión entorno a las líneas de acción que fueron impulsadas por Zavala, trasciende el campo específico de lo político y lo conjugan con una visión que podría considerarse moderna y humanista que involucra el rol del artista en la sociedad. En tal sentido Yañez señalaba en 1962:

La primera lección de Zavala es que el artista y el hombre constituyen una unidad ética además de una obvia unidad metafísica. No se trata sólo de crear, sino de crear en un lugar y para los hombres de ese lugar. Un artista es primariamente un ser inmerso en su pueblo y que aspira a ser el intérprete profundo de ese pueblo, aún cuando parezca a veces contradecir sus gustos superficiales. (...) es uno de los sentidos de su obra, la conducta de su lenguaje literario, la conducta ante los temas, la conducta ante un sentimiento trágico del hombre realmente uruguayo. Las nuevas generaciones debemos aprender este acto de responsabilidad creadora, aunque no sigamos su estilo ni sus temas, que son cosas de la individualidad, porque no hay arte comprometido, aunque se le invente esa adjetivación sin este primario compromiso.³³

Unos años más adelante y ya entrado en crisis el modelo, Zavala tomando cierta distancia, hizo ciertas consideraciones públicas sobre la gestión del Teatro Solís.

Algunos se mostraban partidarios de convertir al Solís en una simple fuente de recursos municipales. Todo quedaría solucionado llamando a licitación para su arrendamiento y embolsado tranquilamente su producido, sin preocupaciones, sin dolores de cabeza (...) La crisis del teatro era indudable para otros y nada podía hacerse frente a la acentuada inclinación del público por el cine (...).³⁴

³² TM, Actas 1949

³³ Palabras de Rúben Yañez con motivo del homenaje realizado a Zavala Muniz por parte de la Casa del Teatro del Uruguay, Archivo CIDDAE-Teatro Solís, 28 de noviembre de 1962

³⁴ CTM, 1956



Las formas de gestionar los espacios públicos frente a las llamadas *competencias* a los espectáculos en vivo ha sido un debate constante desde la aparición de la radio, el cine y las industrias creadas que compiten en el uso del tiempo libre. En este sentido, las incipientes medidas tomadas como *extensión* (funciones a instituciones de educación) han sido resultado de una preocupación por formar nuevos públicos inclinados a las artes en vivo, que hasta el presente son objeto de estudio y ensayo. Zavala argumentó que la decisión no fue la más fácil y puso en valor una batería de respuestas a esa aparente crisis del teatro, con la fundación de toda la institucionalidad (Comedia, Emad, Orquesta, Biblioteca, Coros, etc.).

En este perfil, Zavala también se pronunció explícitamente sobre los desafíos del autor nacional, el carácter de sus obras y los públicos a los cuales iba dirigido. No se privó de orientar específicamente desde un lugar de ejercicio de poder, lo que consideró una misión para incidir en la dramaturgia y puestas en escena.

No es nuestro propósito descubrir genios. Personalmente estaría muy satisfecho si la Comedia Nacional permitiera la revelación y la consagración de un puñado de buenos y nuevos autores. En esta materia considero que la llamada crisis del teatro que repercute sin dudas en los autores nacionales- proviene de un exceso de intelectualismo, de una lamentable falta de vitalidad. No es posible hacer hoy un teatro duradero mediante el fatigoso análisis de problemas y pseudo-problemas que sólo interesan al autor y tal vez a una élite que se llama a sí misma refinada. Si tuviera que dar públicamente un consejo a los nuevos escritores y he dado tantos en privado- les diría que la primera virtud del escritor es vital y no literaria. Que es necesario mezclarse con la vida, que hay que luchar y sufrir y llegar a saber cómo se lucha y se sufre. De todos modos los autores que esperamos llegarán. Estoy convencido de que los pueblos los hacen nacer cuando los necesitan realmente³⁵.

En este contexto, Ángel Curotto desempeñó un rol fundamental en el asentamiento de la Comedia Nacional y en la sucesión de actos fundacionales que mencionamos anteriormente. Pero él no era político; había nacido y crecido vinculado al mundo teatral y del espectáculo. Su figura se construyó en un segundo

³⁵ La Comedia y sus Historias. www.comedianacional.org.uy



plano, pero la descripción de varios procesos relacionados con la construcción institucional, lo colocan como una pieza clave. Con un bajo perfil muy trabajado, su amistad con el mundo político y su *don* de gente fueron reconocidos en el mundo del espectáculo, tanto de Montevideo como de Buenos.

A comienzos de la década del '20, Curotto inició un camino que lo llevó a recorrer -en diferentes etapas- la historia teatral del Uruguay del siglo XX. Dramaturgo, compositor y productor, convivió desde muy joven con el ambiente teatral de Montevideo. La Compañía Española Casa de Comedias estrenó su primera obra en 1919 y partir de ese momento se desarrolló su vínculo con actores y escritores rioplatenses. Su trabajo se desdobló entre creaciones propias y traducciones que eran estrenadas en las dos orillas: comedias, sainetes, dramas, obras de teatro para niños, sátiras políticas, etc. Esta experiencia acumulada, le permitió además historiar gran parte del devenir de teatro rioplatense. Fue cronista del suplemento dominical del diario *El Día* entre 1957 y 1988, del almanaque del Banco de Seguros del Estado, en el diario *La Razón* y corresponsal en Europa para la prensa de Montevideo y Buenos Aires. Dirigió la compañía Teatral Carlos Brussa (de quien escribió su biografía), la Compañía "Rosita Arrieta", Director de la Institución Oficial "Casa del Arte" en 1927 (primer intento de lo que será luego la institucionalidad cultural constituida a fines de 1940) y estuvo a cargo de las primeras transmisiones teatrales del SODRE en 1930.

Es decir, se vinculó durante toda su trayectoria al mundo teatral y al mismo tiempo a los espacios institucionalmente se generaban en relación a la cultura. Militante del partido colorado, de la fracción batllista Avanzar liderada por Julio César Grauert, previsiblemente su vínculo con Justino Zavala Muniz compartiera también ambos terrenos: el político y el artístico. Los dos fueron militantes a favor de la República Española y en contra de la dictadura de Terra. Esta militancia en particular fue compartida junto a otras figuras que el devenir político, se encargaría de volver a juntar: Emilio Frugoni (socialista, escritor, poeta y orador en el acto inaugural de la Comedia Nacional) y Luis Batlle Berres (quien sería Presidente de la República durante los primeros cuatro años de existencia de la CTM).



El capital relacional de Curotto estaba también en sus vínculos con importantes actores y directores internacionales como Orestes Caviglia, Margarita Xirgu (y, con ella, Calderón de la Barca, Saulo Benavente) y un entramado de personalidades que había conocido en el ambiente artístico de Montevideo y Buenos Aires. Cabe recordar el rol preponderante de su gestión ante Margarita Xirgu en el momento de invitarla a dirigir la Comedia Nacional y radicarse en Uruguay.

Esto, sin lugar a dudas, generó que la figura de Curotto asumiera un rol de articulador intelectual-político-artístico que pocas veces encontramos en la historia cultural de nuestro país.

La coyuntura política hizo que Curotto, cuando regresó de Buenos Aires y asumiera este rol:

En esa época entra Martínez Trueba como intendente de Montevideo, yo estaba en ese momento en Buenos Aires donde tenía dos obras en cartel. (...) Me llamó a mí Martínez Trueba, yo era muy amigo de él, y me dijo: 'mire Curotto, quiero hablar con Ud cuando venga a Montevideo, ¿cuándo piensa venir?', mire, yo no pienso ir por ahora porque estoy trabajando aquí en Buenos Aires y me va bien, dice 'bueno, pero tiene que venir aunque sea por un par de días, porque tenemos que hablar, tengo el Solís y no se que hacer con el Solís, las compañías extranjeras ya no vienen' Entonces cuando yo vine él me dijo: 'he pensado nombrar una comisión de teatro, fulano, mengano, zutano y Ud., iría como asesor artístico y como director general (...). Entonces yo tenía el deseo de hablar, en este momento con el gobierno de amigos nuestros, con Zavala que estaba en el Senado, con Martínez Trueba en la Intendencia, era el momento de hacer una intentona. Y entonces conversé con ellos, con los que integraron la Comisión que eran: Zavala, Ovidio Fernández Ríos, Caporale, Farell y Etchegaray. Excelentes personas, excepcionales personas. Trabajamos diez años juntos sin un si ni un no, además con una dedicación y un sacrificio, con cargos honorarios. El sueldo mío era de 250 pesos y vivía del teatro. Planeé la Comedia...Nos enteramos que estaba en Buenos Aires Manilo Vitale D'Amico, el gran crítico italiano que era el director de la Academia de teatro de Roma, y lo hicimos venir a Montevideo para que diera unas conferencias en el Solís y aprovechamos a tener varias charlas con él para ver como era la organización.³⁶

³⁶ Entrevista a Ángel Curotto realizada por Rubén Castillo el 14 de mayo de 1987 en Emisora del Palacio. En Cecilia Pérez Mondito Curotto, *fundador de la Comedia Nacional* http://www.comedianacional.com.uy/mvdcms/uc_109_1.html Julio de 2010



En cuanto a la figura de Margarita Xirgu, ya fuera como *Margarida*, Margarita *la roja*, o *la Xirgu*, el entramado social la recuerda también en la nomenclatura de sus plazas, edificios y premios³⁷. Para dimensionar el impacto conceptual de su obra como actriz, directora y docente, es necesario incluir una variable temporal y política que nos ayuda a establecer un horizonte desde el cual construir una perspectiva de análisis: la República Española. Porque Margarita trajo consigo la incorporación artística de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX; un paradigma estético envuelto en un halo revolucionario, lo que la situó en las grandes simpatías de la ciudadanía uruguaya.

Su vinculación hasta con Dalí en la realización de sus telones y decorados muestran a una Xirgu involucrada con las vanguardias artísticas más allá de las tablas. Desde comienzos del siglo xx, las vanguardias artísticas, que tienen como foco de gestación fundamentalmente Europa, buscaban, entre otras cosas, la subversión de las formas tradicionales del arte, la incorporación de nuevos medios, la mayor relación de lo artístico con la cotidianidad y la vida común de las personas. Mario de Micheli sintetiza este concepto en su trabajo que ordena y analiza los movimientos artísticos vanguardistas de principios del xx:

[...] gran parte de la vanguardia artística europea tiene su origen en esta situación: al abandonar el terreno de su clase y al no hallar otro al que transplantar sus raíces, los artistas de vanguardias se transforman en deracínés*□ [...] existe un alma revolucionaria de la vanguardia (que, además, es auténtica alma) que no se puede liquidar de modo tan expeditivo. La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación.³⁸

³⁷ Algunos de estos indicadores son los siguientes espacios con su nombre: el Teatro de San Telmo de Buenos Aires; la Escuela Municipal de Arte Dramático, la plaza (en Adolfo Berro y Joaquín de Pereira), y la Escuela Pública Nº 307 en Montevideo; la Plaza y la calle en Punta Ballena - Maldonado; el premio de teatro radiofónico del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, como algunos de los más relevantes.

* En castellano, *desarraigados*.

³⁸ Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid: Alianza, Arte y Música, 1999, p. 51. en Miranda, F y Vicci, G. *Pensar el arte y la cultura visual en las aulas*, Montevideo: Santillana, 2011, p. 22



Con Margarita vinieron los vestuarios de Medea, de Salomé, de La Celestina, de Juana de Arco, de Romeo y Julieta, de Bodas de Sangre; vinieron los textos de Federico García Lorca, de Miguel de Unamuno, de Pérez Galdós, de Ramón del Valle Inclán, de Juan Ramón Jiménez, de Jacinto Benavente y de Rafael Alberti. Con Margarita, la disciplina como arte teatral adquirió también una dimensión de disciplina como acción y, junto al rigor, constituyó la díada que sus alumnos identificaron como el método de enseñanza y trabajo. Y no es casualidad. Su historia muestra el acceso al éxito a través del esfuerzo personal riguroso, exigido y autodidacta. Recogiendo rastros de su vida, encontramos sus vicisitudes para obtener el reconocimiento social a través del arte; la vemos desplegar una estrategia de subordinación de su mundo privado al servicio de una dedicación casi exclusiva a la vida pública. Casada dos veces, sus maridos fueron también sus colaboradores en el hecho artístico; sin hijos propios, su afecto lo repartió como madrina de todos los hijos e hijas de los integrantes de su elenco que lo solicitaron.

Y esa *alma revolucionaria* fue de alguna manera la que sostuvo a la Xirgu en su recorrido en Uruguay. Paradójicamente, ella no tomó postura en relación a los partidos políticos en nuestro país. Si bien la naturaleza de los cargos que ocupaba la colocaban permanentemente en el encuentro con personalidades políticas y estaba sentada además en la mesa de discusión donde se definía la política cultural de Montevideo, ella nunca se refirió a la situación política nacional.

Sin embargo, la percepción de quienes vivieron y acompañaron esos momentos señala un posicionamiento concebido como de *izquierda* en el entorno de la Comedia Nacional, en la propia Xirgu y hasta en el sistema político de entonces. Juan Jones³⁹ señala que: "Una de las izquierdas más importantes era en el batllismo. El primero que apoyó lo que propuso Zavala Muniz, fue Frugoni y así se fundó la Comedia en el año 47."⁴⁰

Más allá de esta percepción -y si bien la postura de Margarita era clara respecto al régimen franquista-, ella se mantuvo al margen durante toda su actuación pública:

³⁹ Actor, egresado de la primera generación de la Escuela Municipal de Artes Dramático, alumno de Margarita Xirgu

⁴⁰ Entrevista Juan Jones, realizada por Gonzalo Vicci CIDDAE. Teatro Solís Montevideo, 2 de marzo de 2011

Su militancia de mujer de izquierda, era más allá de la propia izquierda. Es decir, era una cosa interior, era un teatro de izquierda una izquierda de teatro. Y creo que muchos intelectuales jóvenes trataron de ser los Lorca al lado de Margarita, y ella estaba aislada por completo. Era una mujer nada panfletaria, nunca explotó su condición de heroína política. Nunca, no lo mezcló con el teatro, no permitió, y terminó aislándose. Y tenía el respeto de grandes figuras del mundo. Pero ella se mantenía como si no pasara nada.⁴¹

Reflexiones en construcción

Las reflexiones sobre las figuras de estos tres hacedores de cultura dan pauta de una mirada larga sobre su accionar. Por ejemplo, Alberto Candéau, recordó una práctica común entonces, una suerte de cátedra libre que Zavala ejercía informalmente en el mítico Camarín 8 del Teatro Solís.

Zavala Muniz (...) nos citaba al camarín ocho, el famoso camarín donde se reunían políticos, artistas, gente de arte (...) mientras actuábamos, él tomaba sus cafés ahí y conversaba con sus amigos y nos dijo un día, nos alentó porque nos vio deprimidos, porque las críticas eran severas, porque hacíamos todas obras nacionales los primeros años, los dos primeros años, entonces nos dijo: esto es una obra, quédense tranquilos que recién dará sus frutos dentro de treinta años y no se equivocaba, antes dio sus frutos, pero él daba es plazo...⁴²

Margarita fundó escuela. No sólo porque la EMAD lleva su nombre, sino porque solo *con certificado de defunción* -recuerdan sus alumnos- permitía la falta a un ensayo. El rigor y la disciplina fueron sus herramientas personales y constituyen las enseñanzas atesoradas por aquel grupo de estudiantes, hoy reconocibles talentos del ambiente artístico nacional. Aunque también hay una veta a investigar, que tiene estrecha relación con el lugar (promoción o exclusión) dado desde

⁴¹ Idem, 2011

⁴² Entrevista realizada por Rubén Castillo a Alberto Candéau en Emisora del Palacio, 1987. *La Comedia Nacional y sus historias. Justino Zavala Muniz. Político batllista, historiador, novelista y dramaturgo fue el creador y enérgico defensor de la Comedia Nacional*. Por Cecilia Pérez Mondino.



entonces al teatro criollo, lo que podría ser otra línea a trabajar en torno a la identidad artística nacional.

En estos ejes y bajo estos principios, la CTM dirigió el sistema de las artes escénicas en Montevideo, constituyéndose como un espacio de discusión y toma de decisiones con inusitada autonomía para la época. Intelectuales, militantes comprometidos, artistas o políticos de pura tradición, fueron sin duda una *generación crítica* a la hora de proponer soluciones, impulsar programas culturales, trabajar en propuestas concretas y acciones para llevarlos adelante.

Sin embargo, surge como línea para continuar profundizando la constatación de que estos intelectuales habían fundado su actuación en la construcción de una institucionalidad cultural, sustentada en el camino recorrido desde la creación artística hacia la militancia política partidaria, en el caso de Zavala Muniz específicamente, en el Partido Colorado. En este sentido, ese carácter *crítico* de un intelectual estaba construido desde otra dimensión, enfrentada al planteo que formulaba la denominada *generación del '45* o *generación crítica*. Ya que éste grupo de intelectuales, proponía revisar y renovar los planteos que autores como Zavala Muniz se habían encargado con empeño de construir. Revisiones entorno a *lo nativo, al autor nacional, etc.*, fueron planteadas de manera irreverente desde diversas publicaciones que ponían en cuestión, explícitamente la forma de concebir lo cultural que algunas instituciones públicas y privadas planteaban.

Di Candia, reflexionando sobre el conflicto declarado en esa época, señala: "Había una razón de fondo. Fue la época en que se produjo la caducidad de una forma alegre de ser uruguayo". "Como el Uruguay, no hay". "Somos la Suiza de América" "En ningún lado nacen más talentos que acá". Justino Zavala Muniz me dejó de saludar porque yo opinaba que en el país no iban bien las cosas. "Usted escribe despreciando lo que hemos hecho sus mayores. Usted no respeta nada", me dijo.⁴³

Mario Benedetti en una carta Juan Carlos Onetti, explicitaba el enfrentamiento a raíz del resultado de un concurso, diciendo "Tuve oportunidad de leer los fundamentos de votos del último Concurso. Ayay. Ésta debe ser la época

⁴³ César di Candia *Homenaje a la Generación del 45 y a sus antecesores: Felisberto, Onetti, Paco* en http://www.onetti.net/es/descripciones/candia_2, agosto 2011



más ridícula que han vivido las letras nacionales. Meridión lleva las riendas de AUDE y AUDE tiene a Zavala (47) bajo su prepucio. Fuera ese trust sólo quedan Número y Asir, nada afines por cierto, con sus problemas privados, su difícil supervivencia y su cordial enemistad."⁴⁴

En 1957, los cambios políticos en el gobierno de la ciudad generaron la renuncia de todos los integrantes de la CTM como un hecho cultural, por cierto, político. Curotto lo recordaba de esta forma: "hubo un cambio de gobierno que le sacó la autonomía a la Comisión (...) Renunciamos todos: Margarita, Discépolo, Caviglia. (...) Habían dispuesto que todas las actividades de la Comedia, hasta los programas, debían someterse a la aprobación del Concejo Departamental".⁴⁵

Si bien la CTM luego se recompuso y continuó funcionando, ese hecho marcará el final de una etapa de protagonismo intelectual en la política de la ciudad, comenzando un proceso de re-configuración de los espacios y dinámicas vinculados a las artes escénicas en nuestro país, abriendo debates que hasta el día de hoy continúan abiertos.

dbouret@teatrosolis.org.uy

gvicci@teatrosolis.org.uy

Abstract:

This paper addresses the relationship between Margarita Xirgu, Justino Zavala Muniz and Angel Curotto and its impact on the construction of the cultural institutionality of Uruguay. It proposes an approach to the bonds between intellectuals and politicians, on the basis of the activities carried out by these three personalities from the Municipal Theatres' Commission.

Palabras clave: teatro, política, Uruguay, intelectuales.

Keywords: theatre, politics, Uruguay, intellectual.

⁴⁴ Correspondencia Onetti-Benedetti *Amigo Onetti*: 26/6/53
<http://www.onetti.net/es/cartas/benedetti?page=0%2C6> agosto 2011

⁴⁵ Entrevista a Angel Curotto realizada por Mecha Gattas Diario la Mañana sin fecha