

## Entrevista a Carlos Maggi

### Juanamaría Cordones-Cook

Carlos Maggi, el dramaturgo uruguayo más prominente de los últimos treinta años, nace en Montevideo en 1922. Estudia en la Universidad del Uruguay de donde egresa con el título de abogado. Ejerce el derecho a la vez que se lanza en una amplia gama de actividades literarias: redacta libretos humorísticos para la radio, inicia una sección humorística en el semanario *Marcha*; más tarde colabora periodísticamente en *Acción*, y actualmente en *Jaque*. Publica varios celebrados libros de prosa y ensayos. Es el primer "best seller" de su generación con *Polvo enamorado* en 1951. Escribe diez piezas de teatro, cuatro de las cuales ganan el premio a la mejor obra del año otorgado por la Casa del Teatro (1958, 1959, 1960, y 1967). En el cine también es laureado con *La raya amarilla* (su libreto y dirección) en 1962, como la mejor película del Festival Internacional de cine de turismo en Bruselas. Su obra revela una exploración del entorno nacional, con sentido de denuncia a veces. Entregada en tono satírico o con un toque de lo grotesco o de sainete, puede llegar con entonaciones expresionistas a una reducción al absurdo que apunta a la esencia de esa realidad.

Durante una gira de estudios literarios que realicé por Buenos Aires y Montevideo de julio a agosto de 1985, Carlos Maggi me otorgó la entrevista que se presenta seguidamente. El encuentro se realizó en un salón del Banco Central del Uruguay donde Maggi se desempeña como abogado, cargo al que fue reintegrado por el recientemente inaugurado gobierno democrático de Julio Sanguinetti, después de haber sufrido odiosidades burocráticas de la dictadura militar que soportara el Uruguay durante doce años. Maggi, políticamente un colorado de izquierda, es una excepción entre los intelectuales de su generación en su adhesión a un partido tradicional. Sin embargo cuenta con el respecto de todos los círculos intelectuales uruguayos, motivo por el cual fue designado en marzo del 85 Director del S.O.D.R.E., el canal oficial de televisión, para renunciar a los pocos meses por desacuerdos en la competencia con los canales privados. Actualmente continúa como abogado del Banco Central y proyecta dedicarse más aun al quehacer literario.

En el momento de la entrevista, su última obra teatral, *Frutos*, estaba en ensayo en el Teatro Circular de Montevideo. Y se anticipaba un inmediato éxito de boletería, como había sucedido anteriormente con todos sus estrenos teatrales, máxime cuando la presentación de esa pieza escrita en los años 70 había sido postergada por la censura de la dictadura.

*Hablamos sobre el "Libro de Jorge." ¿Por qué firmó ese libro con seudónimo?*

No fue algo propuesto de antemano. Empezamos a transmitir por radio, en un programa que se escuchaba mucho, cosas escritas por un joven desconocido. Las había dejado en la emisora y no se sabía quién era (en realidad era yo quien escribía). A partir de eso, los escuchas enfrentados a un joven romántico y misterioso, fueron tejiendo una historia por su propia iniciativa y fantasía (y nosotros, haciendo de escuchas, también mandábamos cartas). Así se supo que el nombre era Jorge y fueron descubriéndose nuevos escritos de él con gran expectativa de la audiencia. Llegó un momento que el entusiasmo era tal que los escuchas quisieron financiar la publicación de ese libro. La respuesta fue tan fervorosa que Rubén Castillo, que hacía el programa, y yo llegamos a sentir vergüenza por el engaño que habíamos inventado. No llegamos a recibir dinero en la radio, pero hicimos una lista de interesados en comprar el *Libro de Jorge*. Fueron más de tres mil los anotados (lo cual es mucho para Montevideo) y entonces apareció el libro que dejó una utilidad apreciable. Fue durante la dictadura. Yo no podía aparecer con mi nombre. Con ese dinero hicimos un Club del Libro que publicó un libro por mes durante cinco años.

*¿Podría hablarme de la evolución de su obra? ¿Cómo empezó a escribir y los diferentes cambios dentro de su creación?*

Al principio, como casi todos los uruguayos, intenté escribir cuentos. Pero no soy persona muy dotada para narrar. O'Neill dijo que escribía teatro porque no sabía contar. A mí me pasó algo parecido: no era narrador. Se tiene facilidad para una cosa y no para otra y no se sabe por qué. Me inicié escribiendo cuentos en *Marcha*, por los años 40. Cuando ingresaba a la Universidad, saqué revistas literarias que se fundieron, *Apex*<sup>1</sup>, *Escritura* fue más adelante, con más pretensión y más dinero. Publiqué un primer libro de prosa, *Polvo enamorado* (1951) sobre las cosas que se van dejando de usar y se pierden, como dijo Antonio Machado, "se canta lo que se pierde": evocación de nostalgias. Recién a fines del 57 conocí el Teatro Independiente de Montevideo. Vi varias obras en esas pequeñas salas de arte y empecé a escribir teatro. Me resultó más fácil narrar. La primera obra fue *La biblioteca* (1962)<sup>2</sup> y más tarde *La trastienda* (1962). Después de esas primeras obras dialogadas de manera naturalista, cerca de los gustos de Discépolo, de Sánchez, se fue acentuando una mayor distorsión, fragmentación, el tiempo escénico pasó a ser circular y no lineal. Son obras más próximas al absurdo y a la cosa expresionista. Una de ellas, *Mascarada* fue traducida y publicada en Francia y en Italia y en antologías españolas, y sin embargo no se estrenó, ni aun en Montevideo. En el año 65 escribí *El patio de la torcaza* que tiene una apariencia exterior (diálogo y lugar de acción) a la manera del viejo teatro

nacional rioplatense (las obras famosas de ese período son *El patio de la morocha* y *El conventillo de la paloma*) pero la obra que yo escribí juega irónicamente, amargamente, con esos antecedentes. Tiene la apariencia del teatro del 900 de Florencio Sánchez, pero hay en ella otra vuelta de tuerca. Ese mundo añorado y perdido aparece en escena como cariado, podrido, descompuesto. Es aquello que fue, y es la caricatura de aquello, y es la crítica de la mala literatura que sigue creyendo en ese pasado. Desmitifica los frágiles mitos criollos. Hace reír de la cursilería criolla, y da pena por nosotros. Se ve y se oye lo tradicional, pero más abajo hay otra cosa que desmiente y hace doler.

*¿Al escribir la pieza, Ud. hace reflexiones sobre el arte de crear?*

No en absoluto. *El patio de la torcaza* (1968) cuenta una historia que empieza y termina. Pero esa historia, por la manera en que está presentada, se burla de quienes hicieron literatura a propósito de los tiempos dorados de este país. Es un comentario de todo el teatro nacional que culmina con Sánchez en el 900, y aún después los posteriores. Es el planteamiento de Sánchez y de todos los sainetes rioplatenses. Y al mismo tiempo que repetir la situación, ironizarla y romperla, hay, en cierta medida un sentirse ácido y desgarrado por eso que está roto. Lo que se cuenta está roto, como está roto nuestro país. No somos la Suiza de América. Somos una especie de esperpento de lo que fuimos hacia los años 20. El estilo recuerda a Valle Inclán y a Goya. Es una obra expresionista, chirriante. Después de esto, en los años 70, he escrito otra obra que está en ensayo. Trabajé cerca de 10 años en *Frutos*<sup>3</sup>. Durante la dictadura no pudo darse. El protagonista, Fructuoso Rivera, un héroe nacional, aparece como un caudillo que repite en su microcosmos las grandes características de este continente latinoamericano: un contiente a medio hacer, confundido, desorganizado, poco eficaz, mamarrachesco y lleno de vida y por eso mismo, digno de amor. Así es para mí Don Frutos Rivera y todo este mundo que habla español. Rivera fue alegre, triunfador y vivió como si el mundo y la vida fueran una fruta que se puede saborear. Era bueno y sensual y capaz de cualquier cosa.

*¿Ud. partió de elementos históricos concretos? ¿Cómo fue ese proceso?*

La obra no contiene ningún hecho que registre la historia escrita. Leí mucho sobre Rivera, hasta conocerlo bien. Conocer a alguien es saber lo que esa persona puede hacer y lo que no puede hacer. Entonces—pensando así—lo que Rivera hizo en la realidad no importa mucho. La obra cuenta lo que pudo haber hecho. Y sucedió algo extraordinario: los historiadores dijeron que la obra es perfectamente fiel, que allí está vivo el espíritu de Rivera. Del 73 al 85, escribí dos obras. Estrené un collage, *Para siempre y un día*. Hice un ejercicio teatral. Tomé versos de Neruda, Delmira Agustini, Amanda Berenguer, Idea Villarino, y Juana de Ibarbourou, e hice una historia de amor entre un hombre y una mujer, donde el hombre habla con los versos de Neruda, la mujer contesta con los versos de esas cuatro poetisas y sucede una acción dramática que tiene principio, nudo y fin, a la manera aristotélica perfecta. Es una obra naturalista, en verso, desde que empieza hasta que termina. Tuve que hacer 50 o 60 versos que están perdidos entre los versos de los poetas. Y

tampoco se sabe cuál es de cuál, aunque algunos versos son muy conocidos. La interpretaron Roberto Jones y Estela Medina en el año 77, con mucho público. Fue un juego que se dió muy bien. Dialogada de manera muy natural. El problema fué con la Asociación de Autores. Se perdió la pista, de qué verso era de quién.

*¿Se considera Ud. parte de una tradición literaria o dramática?*

Supongo que sí. Fuera de una tradición, el arte se hace falso. Yo empecé introduciendo una variante en el teatro nacional que se dió en el Río de la Plata entre el 900 y el 930. Teatro que después fué matado por la irrupción del cine. Cuando llegó el cine sonoro hacia los años 30, provocó un rompimiento del teatro. Se rompió esa tradición que había culminado después de Sánchez con Discépolo. Mis obras, pienso, entrocán con Florencio Sánchez y, más de cerca, con Armando Discépolo. Con ellos, no con el folklore local de gauchos y tangos; esos son motivos para turistas.

*¿Cómo se relaciona su teatro con el argentino, hispanoamericano, y universal?*

No tengo contacto suficiente con el buen teatro iberoamericano. En Montevideo lo vemos y conocemos poco. Hay un horrible déficit. Europa está más cerca de nosotros que Paraguay, Perú o Colombia. Con el teatro argentino no puedo hacer diferenciación, qué diferencia nacional hay entre Sánchez y Discépolo? Ninguna. En diferentes épocas, los dos trabajan en el mismo ámbito. Podría hacer separaciones por razones de estilo. El teatro de esta parte del mundo fue y sigue siendo casi sin excepciones realista y naturalista. A mí esa manera me rechaza; me empalagan el teatro naturalista y el de tesis y el realismo socialista.

*¿Ud. busca la transformación artística, entonces?*

Digamos que en vez de buscar, encuentro. Encuentro que el teatro popular es imposible. Encuentro que el buen teatro ha pasado a ser una actividad de consumo reducido, algo magistral y bastante reservado. La manera de tomar contacto con la gente en su totalidad se llama cine o televisión, y se desarrolla imitando la realidad, en lenguaje chatamente naturalista. Esto no quiere decir que el cine y la televisión sean despreciables. Este año, cuando empezaba el actual gobierno democrático ejercí la dirección del Canal Oficial de Televisión, pero tuve que renunciar porque los canales privados no están dispuestos a tolerar la competencia eficaz del Estado. Debido a eso hubo cierto escándalo en torno a mi renuncia. Hace unos años escribí y dirigí un corto metraje, *La raya amarilla*, que ganó un festival internacional, pero tampoco pude seguir haciendo cine; hay que ceñirse a las exigencias de la industria. Prefiero escribir lo que me parece mejor (aunque sea para pocos) pensando que es para siempre.

*¿El teatro es elitista?*

El teatro de arte, sí. Los que se dedican a crear ficciones con algún sentido trascendente son un grupo chico y los que habitualmente concurren a las salas a ver eso, que no es entretenimiento banal, tampoco son muchos. El teatro

por naturaleza es para pocos. Debe ser magistral. El número de butacas de un teatro y el precio de las entradas condicionan la cosa. No se puede hacer gran teatro en un estadio. Los medios de difusión popular para la acción dramática, son el cine y la televisión. Esto no es así porque yo lo diga; es un hecho técnico insuperable.

*En Buenos Aires, hablando con escritores jóvenes, me comentaban una preocupación que parece legítima frente al auge de la televisión y el cine: las novelas se están quedando sin público. ¿Comparte Ud. esta preocupación con respecto al teatro?*

¿Se sentaría Ud. a descifrar caracteres (a leer) en vez de presenciar sucesos donde todo se ve como pasando de verdad? Esos muchachos argentinos encaran los libros como si fueran instrumentos para el descanso o la diversión y no es así. Tienen un error básico. Cada instrumento de comunicación debe ser deslindado por los otros instrumentos de comunicación. En un momento, hacia 1900 se publicaban folletines en los diarios y se leía "Rocamble" en los mismos niveles que ahora se siguen las telenovelas (*Dallas* o *Dinastía*). ¿Y qué? Es bueno que la gente se distraiga. Claro: el arte nada tiene que ver con eso. Es lo contrario: la T.V. distrae, el arte aviva y marca. El arte es una vía para llegar a ser culto y dejar de ser bárbaro. Las actividades comerciales (en el teatro, en el cine o en la T.V.) devuelven al público que les dió atención en el mismo grado de brutalidad que lo recibieron.

*Pasando a otro tema, ¿Ud. piensa que su definición política importa en su función de escritor contemporáneo?*

Cada uno está implantado en el mundo y tiene una manera de entender y decir, y sentir las cosas. Es una concepción del mundo. Cada uno tiene la suya. Y eso sirve para elegir su línea política, para escribir, para entender, para tratar a la gente. Nadie escribe en serio (aunque ejerza el humor) si no es para cambiar el mundo que lo rodea. Pero no es tarea artística actuar directamente sobre el modo de estar organizada la sociedad. Un escritor de ficciones escribe para cambiar a su país. Los políticos se ocupan de la política y los revolucionarios de la acción directa. No hay diferencia moral entre actuar políticamente y literariamente. Pueden ser dos formas muy honestas de la conducta pero cada una tiene su contenido.

*¿Cree Ud. en la literatura de compromiso?*

Compromiso es la promesa recíproca que se hacen dos contratantes. Yo no creo que un escritor deba estar obligado a hacer otra cosa que buena literatura. La literatura tiene un fin cultural: formar a la gente. Politizarse o comercializarse son formas de la traición. Las ficciones se traman para que esas figuraciones al ser imaginadas por los consumidores actúen en ellos. Una obra literaria es una delicada máquina de efectos calculados. Me parece muy estúpido clavar un clavo golpeando con el reloj.

*¿Y, qué tal ese tipo de literatura desinteresada como puede ser la literatura fantástica?*

No. No creo en los juegos de la imaginación por el puro juego. El arte exige peso, "punch" por la capacidad de obrar de los demás. Me aburren mucho

los mundos mágicos, poéticos o fantásticos si se quedan en eso, si algo no se da por añadidura. Pero sucede que entre “los adornos para nada” y “los panfletos para aquí y ahora” está el arte verdadero que se dirige a lo que le importa al hombre en cuanto a su condición humana.

*Con respecto a su obra, ¿qué tipo de enfoque crítico cree Ud. que la iluminaría mejor?*

De la crítica no sé nada.

*¿Cuál cree Ud. que podría ser la contribución de un crítico a la literatura?*

Algo modesto. Un peón que alcanza materiales. El crítico prepara a los consumidores que están más o menos desprevenidos, para que su experiencia al tomar contacto con la obra sea más rica. Las obras de arte no tienen una sólo versión, un contenido único; todas son abiertas a la manera que explicó Umberto Eco. Si dos lectores son diferentes, sus lecturas darán efectos diferentes. El crítico no explica la obra, no da sus claves, una obra de arte no es una adivinanza. El crítico adiestra a los consumidores para que su percepción resulte a su manera (a la manera del lector) lo más importante que se pueda. Grandes y hermosas sorpresas se lleva un autor cuando oye lo que dicen los demás de lo que el escribió. Casi siempre descubren cosas que no están. Se diría que en este punto se da algo característico del arte: remover al espectador de tal manera que surjan en él respuestas profundas y resultados imprevisibles. No hay otro procedimiento para que salten esas chispas.

Así, Carlos Maggi, en una atmósfera de cordialidad, concluye la entrevista desde cuya experiencia se revela como hombre accesible y jovial, brillante y notable en su espontánea y coherente facundia, proyectándose como dramaturgo de su promoción auténticamente uruguayo por la tradición dramática rioplatense con la cual entronca: Florencio Sánchez y Discépolo; por la temática nacional de su teatro: el Uruguay y su gente, y ahora, su historia; por su formación e incluso su escaso contacto con el teatro hispanoamericano característico de un medio que desde siempre ha dirigido su mira más a las letras europeas que iberoamericanas. Inserto en la circunstancia política, social e intelectual de su medio y su época, hoy aún se puede afirmar con Mario Benedetti<sup>4</sup>, que en Maggi el meridiano de vida siempre pasa por su arte.

*University of California, Berkeley*

## Notas

1. Es la primera revista juvenil de su promoción publicada en dos números en papel de astrasa.

2. Traducida al inglés y publicada en la antología de William Oliver, *Voices of Change in the Spanish American Theater* (Austin: U of Texas, 1971).

3. Posteriormente a la entrevista, fue estrenada en Montevideo en octubre de 1985 en el Teatro Circular.

4. Mario Benedetti, *Literatura uruguaya de siglo X, Ensayo* (Editorial Alfa, Montevideo, 1969).