

Teatro uruguayo hacia el fin del siglo

Jorge Pignataro Calero

I. Preámbulo

En el número extraordinario conmemorativo del 25 aniversario de *LATR*, el crítico y erudito investigador uruguayo Roger Mirza exploraba la situación del teatro en nuestro país durante los años '80, y se planteaba la interrogante acerca de un posible cambio de paradigma en función tanto de factores exógenos (condicionantes sociopolíticas fundamentalmente) como endógenos (búsquedas, experiencias, diversidades estilísticas).¹ Entrados ya en los años '90, en este trabajo nos proponemos avanzar en la propuesta de nuestro compatriota, examinando la producción teatral de este primer tramo de la década procurando sacar a luz los avances y retrocesos de ese proceso creador; las nuevas condiciones y herramientas surgidas; las opciones novedosas que se hayan planteado; la inserción del teatro uruguayo en las corrientes más recibidas del teatro universal, o sus originalidades diferenciales que lo distinguan de este último, así sea en parte, por especificidades señalables; y, en fin, "last but not least," ver si es posible concluir que el cambio de paradigma postulado por Mirza prospera, permitiendo anticipar cómo sorprenderá el año 2000 al teatro uruguayo.

II. Las herramientas

a. **Ley de Fondo del Teatro.** Culminando un largo proceso iniciado más de sesenta años atrás,² a lo largo de los cuales se sucedieron casi una veintena de proyectos de ley impulsados por intereses muy diversos, desde la demagogia pura y simple hasta el sincero propósito de mejoramiento cultural; finalmente el 17 de agosto de 1992 fue promulgada la Ley de Fondo de Teatro que, entre otras cosas, crea una Comisión encargada de administrar los recursos previstos en el texto legal, integrada por representantes de las entidades involucradas en el quehacer teatral, como la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, la Sociedad Uruguaya de Actores, la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, la Asociación de Teatros del Interior y la Asociación General de Autores del Uruguay, y presidida por un representante del Ministerio de Educación y Cultura.

Pero los magros recursos asignados al Fondo de Teatro por dicha ley, consistentes fundamentalmente en una partida fija anual que aportará el Ministerio, y otras fuentes de ingresos más ilusorios que reales, no permiten ser muy optimistas en cuanto a la eficacia del pretendido apoyo. A título ilustrativo tenemos que la primera distribución de fondos efectuada por la Comisión mencionada para el segundo semestre de 1993 alcanzó tan sólo al 24 por ciento del monto total de los proyectos presentados al amparo de la flamante ley.

De todas maneras, el factor positivo a rescatar es que por primera vez en la historia del teatro uruguayo puede decirse que éste cuenta con una subvención en el estricto sentido del término: cantidad con que se viene en auxilio de alguno o se acude a las necesidades de una cosa, según cualquier diccionario. Al respecto corresponde una precisión, ya que en el mencionado trabajo de Roger Mirza se dice que "sólo la Comedia Nacional está subvencionada en el país," cuando en realidad ocurre que dicho elenco oficial es uno más de los servicios municipales de la ciudad de Montevideo y, como tal, está sometido a las disposiciones presupuestarias de ingresos y gastos que para un período determinado de tiempo realizan las unidades económicas competentes.

b. Nuevos grupos y salas. Sometida a análogas disposiciones presupuestarias que la Comedia Nacional, pero girando en la órbita ministerial en lugar de la municipal, por decreto del gobierno nacional del 23 de agosto de 1991 fue creada la Casa de Comedias del Uruguay, con cometido y facultades tendientes al fomento del teatro muy similares a las de la preexistente Comedia Nacional.

En el ámbito privado se anotan dos tipos de iniciativas: por un lado, la incorporación a la actividad teatral de lugares no convencionales del tipo "pub" o "café-concert," como Subterráneo Magallanes, Juntacadáveres, Treinta y pico, o Laberinto. Por otro, el acondicionamiento de espacios originalmente destinados a otros fines, como la casona donde el Centro de Estudios Teatrales instaló la salita El Picadero; el subsuelo del desaparecido Instituto Cultural Uruguayo-Soviético donde abrió sus puertas Arteatro; o el garaje del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo convertido en la Sala III de dicha institución.

Una de las figuras más prestigiosas y de proyección internacional del medio artístico-cultural uruguayo, el director, actor, autor, crítico y cineasta Antonio Larreta, nucleando en torno suyo a varias importantes figuras del teatro local arrendó por varios años la semiabandonada sala del Círculo Católico para ese grupo que se denominó Teatro del Sur. Y el director Marcelino Duffau inauguró el Teatro sobre Ruedas, insólita experiencia que se desarrolla a bordo de un autobús en marcha, cuyos pasajeros son los espectadores y unos pocos actores.

c. Muestras teatrales. Son fundamentalmente dos: las Muestras Internacionales de Teatro de Montevideo, que se realizan bienalmente en los años pares organizadas por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, siendo la única manifestación de su tipo en el mundo a cargo de la crítica, y que permite el fructífero contacto y la confrontación intensiva con los elencos visitantes y actividades magistrales paralelas; y las Bienales de Teatros del Interior que se efectúan en los años impares en la ciudad de Paysandú, como forma institucionalizada que acaba de cumplir una década de existencia -- aunque viene de más atrás -- fruto de una labor de sorprendente intensidad, documentada por el dramaturgo y director Omar Ostuni.⁴

d. Papel de los jóvenes. Constituyen el sector numéricamente más importante del teatro uruguayo, y se caracterizan por la gran fluidez de sus agrupamientos y realizaciones; y así como desapareció el Teatro de la Ciudad, y languidecen el Teatro de la Comuna y los grupos Aquelarre y Atenas, se anota el afianzamiento del grupo Ensayo bajo la firme conducción del director y crítico Alfredo Goldstein. Como respuesta a su eferescencia y su dinamismo, la Intendencia Municipal de Montevideo patrocina la realización de Encuentros de Teatro Joven, cuya segunda edición en 1992 reunió casi un millar de jóvenes en unos ochenta espectáculos de todo tipo y calidades.

III. Realizaciones y tendencias

a. **El desconcierto inicia la retirada.** El creciente número de espectáculos teatrales de producción nacional (solamente en la capital Montevideo superaron los setenta en 1991, el centenar en 1992, y a pesar de las dificultades económico-financieras, a esta altura de 1993 va camino de repetirse el fenómeno) no debe interpretarse groseramente como una señal de recuperación sino, más bien, como un índice significativo del casi desesperado afán de búsqueda, de experimentación, de "puesta al día" que anima a los teatristas uruguayos.

Como se sabe, pasado el negro período institucional vivido por el Uruguay bajo la dictadura militar durante la cual su teatro asumió el rol testimonial, contestatario y erguido que correspondía y está bien que así haya sido, advino la recuperada libertad de elegir y de expresarse escénicamente. Pero ésta, durante algún tiempo, llenó de dudas y de vacilaciones, alimentó el despiste, la confusión, ese desconcierto de los teatristas locales que apenas dejó mezquinos resquicios por donde se ha ido colando, avaramente y como por cuentagotas, la creatividad, la inspiración, el vuelo, la audacia, al tiempo que fue poniendo al descubierto debilidades, carencias, atrevimientos y excesos. La esfera de influencia de algunas de las herramientas examinadas en el segundo párrafo de este estudio

determinó diferentes sentidos, ascendentes o descendentes, frente a la situación antes descrita.

En la Comedia Nacional, principal de los dos elencos oficiales existentes actualmente, se advirtió una mejoría que no era de extrañar frente al resto del movimiento teatral, por estar humana, física y económicamente mejor dotada que éste. Iniciada en abril de 1991 con *Las troyanas* de Eurípides en versión propia dirigida por Eduardo Schinca, fue una oportuna reflexión pacifista y antirrepresiva que recogió varios merecidos lauros por el despojamiento escénico, la exactitud del vestuario, la dinámica plasticidad no estatuaria del elenco, y el auténtico sentido trágico de impotencia y rebeldía sorda que surge de la interpretación, nunca sensiblero ni lacrimógeno. Le siguió *Los caballos* de Mauricio Rosencof, autor uruguayo preocupado por una realidad campesina dolorosa y de permanente vigencia: pieza estrenada veinte años atrás y ahora luciendo más despojada y "aireada," con personajes y asunto más claros y contundentes, y prodigiosamente enriquecida por la fuerza tremenda que el director Jorge Curi supo imprimir al texto, evitando todo despojamiento escénico fácil al que su simple anécdota se prestaba, y logrando el clima adecuado con una escenografía de escasos pero significativos elementos y un elenco muy compenetrado con la pieza. De tono distinto, obviamente, pero magistralmente interpretado por Gloria Demassi, fue ¡*Oh, los días felices!* de Samuel Beckett, con sabio empleo por la directora Nelly Goitiño del lenguaje visual metafórico propuesto y el aprovechamiento de la musicalidad emergente del texto.

El título beckettiano, presentado al término de la temporada '91, sirvió de puente hacia el '92 donde las cosas ya no se presentaron de la misma manera. Y si en ese mismo 1991 de los tres títulos antes ensalzados hubo también otras realizaciones de la Comedia Nacional discutibles (*Los compadritos* del argentino Roberto Cossa, empañado espejo de imágenes muy nuestras; y *El jardín de los cerezos* en prolija pero anémica versión), fueron el punto de partida de una declinación más (ya ha tenido varias en su casi medio siglo de existencia) de la Comedia, que se acentuó en 1992 con una programación de escaso interés y relieve sobre el uruguayo Carlos Maggi, el argentino Santiago Serrano, un Maeterlinck desconcertante y un Molière poco afortunado y maltratado, rescatándose apenas otro intento de tragedia rural al estilo de *Los caballos*, aunque sin estar a la altura, con *Paysandú, la canción de los orientales* del joven Rubén Berthier, obra ganadora del concurso internacional Alberto Candéu que abordaba sin concesiones un tema histórico de proyección actual. En cuanto a lo que va de la temporada 1993 al redactar este informe, sólo tenemos *Juana de Asbaje* de la autora uruguayana Mercedes Rein sobre la vida de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz; y una nueva versión de la clásica comedia rioplatense de Gregorio de Laferrère *Las de Barranco*, dos títulos que no obstante los

cuidados de sus respectivas puestas, sólo el primero con su protagonista interpretada por tres actrices diferentes en otros tantos momentos de su vida presentados sin continuidad ni orden cronológico, insinúa un lenguaje teatral propio.

El otro elenco oficial, la Casa de Comedias del Uruguay, tuvo muy mala fortuna en sus primeras experiencias: *Reina de corazones*, adaptación del director Sergio Otermin (fallecido a pocos meses de inaugurado el instituto) sobre *Colomba* de Jean Anouilh y *Madre Coraje*, versión de Mercedes Rein sobre el clásico brechtiano dirigido por Jorge Curi, fueron espectáculos sin duda ambiciosos pero que incurrieron en un criterio formal algo dispersivo y poco feliz al trasladar sus respectivas acciones originales del París finisecular al Montevideo colonial, y de la Guerra de los 30 años a la Provincia Cisplatina. El desconcierto, como se ve, se resiste a la derrota.

b. Los independientes y los jóvenes. Los '90 se iniciaron en el Teatro El Galpón con una propuesta de búsqueda de creación colectiva titulada *El silencio fue casi una virtud*, camino en el que insistieron después con *Ulf* (La pasión de Jacinto y Paloma) sobre texto de Juan Carlos Gené con una utilización no convencional del habitual escenario galponero, un juego de cambios de tiempo y de situaciones sin solución de continuidad y una metáfora hábilmente sugerida con limpios recursos de lenguaje teatral. No abundaron en ese año '91 las realizaciones de similar inventiva, pero en el '92 los independientes pasaron a cubrir la brecha que iba dejando al descubierto el teatro oficial, con revisiones originales y creativas como *Romeo y Julieta* según el director Horacio Buscaglia y su Centro de Artes Efímeras; *El alma buena de Sechuan*, otra dirección de Nelly Goitiño que aparentemente ha abandonado su larga y exitosa carrera de gran actriz para dedicarse a esta labor donde viene llamando también la atención y generalmente acertando con puestas en escena renovadoras y polémicas; *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltés, dirigido por Antonio Larreta; tres títulos de autores uruguayos como *Tuja*, *Héctor* de Franklin Rodríguez sobre el incierto futuro de los jóvenes a partir de un enfrentamiento generacional; *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro* de Alvaro Ahunchain, largo título inspirado en la frase final de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, dirigido por Carlos Aguilera, sobre un problema muy similar al anterior pero visto desde la óptica de los jóvenes; y por último *¿Y después, qué...?* de Jorge Carchiaro, sobre la delincuencia juvenil; y todavía hay lugar para puestas en escena de apariencia tradicional y naturalista, pero de subtexto y lenguaje teatral muy moderno, como *Aeroplanos* del argentino Carlos Gorostiza (dirección Rubén Yáñez con Teatro Circular); *De repente en el verano* de Tennessee Williams en la Alianza Uruguay-EE.UU.; y acaparadora de lauros como *Perdidos en Yonkers* de Neil Simon

dirigida por el norteamericano David Hammond. La audacia estuvo en *Querido lobo* de Roger Vitrac (otra vez la dirección de Nelly Goitiño); la revisión de *Arlequín, servidor de dos patronos* adaptada por el director Omar Varela a la luz del carnaval carioca; y *El vendedor de reliquias* de Mauricio Rosencof inspirada en la *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano por El Galpón con doble dirección de César Campodónico y Bernardo Galli. En todos estos casos los independientes pudieron demostrar que si no abunda el dinero, la moneda más corriente es la imaginación, aún para resolver problemas prácticos.

Pero la característica más importante del breve período en consideración fue la presencia de los jóvenes, con sus errores, sus pifias, sus apresuramientos, es cierto. Con todos esos descuentos y reticencias, a veces sin mucho entusiasmo, lo que importa es que la gente joven viene empujando con hallazgos como *El segundo pecado original* y *Hasta que el arte muera*, que le valieron a su joven directora María Dodera el premio Florencio a la categoría Revelación que incluye además una beca de la Embajada Francesa; otro tanto le ocurrió al año siguiente a Sergio Blanco con *Ricardo III* de Shakespeare. Pero también está el humor transgresor de Jorge Esmoris con *Papitas y boniatos al horno*, *Sexo, chocolate* y *BCG* y *Sur/realismo* y *después*, de clara inspiración carnavalesca; *Pájaros de ceniza* del autor nacional Raúl Benzo, en un llamativo esfuerzo imaginativo sin soporte conceptual, en una forma de teatro itinerante que recorre los vericuetos de una vieja casona tropezando con recuerdos infantiles y personajes de "comics" que poblaron esa época gloriosa, dirigido por Carlos Viana; el humor del actor Luis Orpi que en *Metamorfosis* parafraseaba el título famoso de Kafka; *Las Tesmo...¿qué?* y *Rosita curte el muñeco* que constituyeron sendas bromas dirigidas por Sergio Pereira y Marcelino Duffau, respectivamente, a propósito de *Las Tesmoforias* de Aristófanes y sobre temas de García Lorca; y otras experiencias más ambiciosas como *Isabel* sobre tema del chileno Juan Radrigán, *Acreedores* sobre Strindberg y *El beso de la mujer araña* sobre Manuel Puig. Al año siguiente se agregaron *Las fuentes del abismo* escrita y dirigida por Roberto Suárez, de tan sólo 22 años entonces, y se enriqueció la lista de nombres que junto a los citados incluyó a Carina Caviglia, Jorge Nocetti, Juan Francisco Vidal del Carril, Diego del Grossi, Claudia Pérez, Marcelo Valls, Alvaro Pozzolo, afirmándose Juan Antonio Saraví, Jorge Hirigoyen, Juan Mascheroni, Juan Gamero e Ismael Da Fonseca, rescatando al mismo tiempo a otros que ya no son jóvenes pero que mantienen el impulso y el ardor que los lanzó sobre el escenario años atrás.

c. El interior. De la misma manera que los jóvenes y los independientes, los teatristas del interior del país han señalado presencia procurando afirmar la idea de que un país pequeño como Uruguay, de cuyos tres millones de habitantes

la mitad vive en la capital, está en inmejorables condiciones para hablar de un teatro nacional tramitado con sentido integrador. Para ello han instrumentado las Bienales de Teatros del Interior que se realizan en Paysandú, donde previa una preselección de carácter regional (Norte, Litoral, Sur, Centro y Este) se elabora el calendario de esos verdaderos mini-festivales que en 1991, sumando esfuerzos, vocaciones ardorosamente esgrimidas y defendidas, y emprendimientos duros y arriesgados, produjeron por lo menos seis espectáculos que nada tienen que envidiar a los capitalinos, y en más de un caso los superan: *Erase una vez un rey*, *Viejo smoking*, *Pa' lo grande qu'es Fray Bentos*, *Vida sexual de Robinson Crusoe*, *La orgla e Hijo del rigor*. Pero en 1993, un evidente retroceso dejó un solo espectáculo rescatable: *El regreso del Gran Tuleque* de Mauricio Rosencof. Son los inevitables altibajos.

IV. Conclusiones

El cambio de paradigma está por verse. Se ha avanzado, sin duda. El teatro uruguayo tiene a su favor el enorme caudal de gente joven que a no muy largo plazo va a concretar el golpe de timón que viene pugnando por dar en los últimos años. Muchas de las realizaciones enunciadas, y otras que el espacio no permitió detallar, incluso impidió desarrollar más ampliamente un análisis más fino y detenido de lo mencionado, están construyendo la base de un nuevo impulso para un movimiento teatral que siempre se ha destacado en el subcontinente, y que los años futuros recibirán como herencia que viene de un no muy lejano pasado.

Notas:

1. Roger Mirza, "El sistema teatral uruguayo de la última década: ¿Un cambio de paradigma?" *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 181.
2. El Dr. Andrés Castillo, dramaturgo, crítico, asesor jurídico de diversas organizaciones teatrales del Uruguay, como la filial nacional del I.T.I., y la Sociedad Uruguaya de Actores que actualmente preside, ha investigado y reunido todos los materiales que conforman dicho proceso, difundiendo los informalmente en cuántas oportunidades ha tenido (mesas redondas, conferencias de prensa y otros actos públicos), teniendo actualmente en preparación un trabajo escrito sobre el tema.
3. In text (Mirza, 188).
4. Omar Ostuni, "Por los teatros del interior," *Cooperativa de Ahorro y Crédito de Paysandú* (1993).