

## La nación en escena: Notas sobre el nacionalismo teatral en la historiografía uruguaya del teatro

Rafael Mandressi

El corpus historiográfico del teatro en el Uruguay es reducido. Poco más de una decena de libros, aún menos artículos, catorce autores, entre 1910 y 1990. Antes de 1910, nada. Ese corpus presenta la peculiaridad de estar vertebrado en torno a la idea de "teatro nacional": sus métodos, sus intereses, sus preguntas, responden en gran medida a ese enfoque específico que podríamos llamar "enfoque nacional." De hecho, no existe prácticamente libro o artículo alguno en la historiografía uruguaya del teatro que no haga referencia, con mayor o menor insistencia, al "teatro nacional." La centralidad del tópico dentro del discurso historiográfico apela, para calibrarlo debidamente, definiciones, esto es: para discutir y apreciar en su justa medida la cuestión debe primero saberse qué se entiende por "teatro nacional." Veamos las respuestas que dan los autores.

Jorge Pignataro estima, en una alusión al problema, que no es "la nacionalidad del autor lo que iba a fundamentar una reclamada condición nacional" del teatro en el Uruguay (33). Walter Rela va un poco más lejos y parece completar o responder la proposición de Pignataro: es el "*tema*," ya sea "nacional" o "autóctono," el que funda el teatro "nacional" en el Uruguay. ¿Cuáles serían esos temas?: la "auténtica realidad nacional," la "modalidad nacional." José Alberto Dibarboure comparte este criterio: "la alusión al teatro por la nacionalidad de sus escritores, la hacemos cuando éstos han creado teatro '*nacional*,' por los motivos nacionales tomados [. . .]. Es decir, cuando de su propio medio extrajeron la materia prima para la escenificación de un hecho, de una realidad" (16). Juan Carlos Legido (1968) insiste con los mismos aspectos: "Es lógico que el teatro nacional comience con el tema nacional" (109); "la dramaturgia nacional debía coincidir con el tema nacional o con algún aspecto de nuestra realidad" (102). Vicente Rossi intenta una elaboración del problema: "El hombre es universal en especie, regional en familia. El teatro evocará la psicología de la especie, pero únicamente en expansiones de familia; de ahí un origen, un sello-ambiente que lo hace regional" (69). Esto no hace sino desplazar

la cuestión de "nacional" a "regional," identificado a su vez con "criollo," "raza que ha de darle alma, modalidad y lenguaje" al teatro "nacional" (29). Este último, según Rossi, debe reflejar "nuestro carácter y nuestra psicología" (64), nociones que no están alejadas, en el sentido que Rossi les otorga, de aquéllas de las definiciones precedentes.

Resumiendo: los "temas" o "motivos" nacionales, reflejando una "realidad," una "modalidad," el "alma" o el "espíritu del pueblo," su "carácter" y su "psicología," serían pues los elementos que definirían, según la historiografía uruguaya del teatro, el "teatro nacional." Estos elementos presuponen, naturalmente, la existencia de autores y actores "nacionales," pero éstos no bastarían para constituir tal teatro. Dejando de lado el carácter extremadamente vago de términos tales como "realidad," "modalidad," "pueblo," y *a fortiori* "alma," "espíritu," "carácter" o "psicología," no es difícil admitir que el teatro se compone de actores, autores y temas. Las definiciones proporcionadas no son entonces más que tautologías, donde la adjunción del término "nacional" no define nada sino que simplemente desplaza el problema. Para avanzar en este terreno, una definición de *nación* debería ser proporcionada. Pero no es el caso, y ello no se debe tanto a una negligencia metodológica como a la aplicación de un sobreentendido que consiste en considerar esa definición como un dato superfluo. En otros términos, se asume que el Uruguay es una nación, que "uruguayo" y "nacional" son sinónimos, que lo nacional o uruguayo es homogéneo y que sus características básicas son de todos conocidas. Se nos dispensará a nuestra vez de intentar definir la nación, ya que esa tarea excede ampliamente los alcances de este ensayo;<sup>1</sup> nos limitaremos en consecuencia a señalar algunos elementos al respecto, ubicando específicamente la discusión en torno a la utilización de la noción en la historiografía uruguaya del teatro y a las consecuencias que de ella derivan.

### El discurso de la homogeneidad y la identidad nacional

Más allá del discurso sobre la unidad de América Latina—existente en tanto proyecto ideológico que se juzgará deseable o no, realizable o irrealizable—la realidad del subcontinente se caracteriza por la diversidad. Esta diversidad se manifiesta en dos niveles diferentes: el de los países latinoamericanos, y el de las regiones culturales. La regionalización, vía abierta por los estudios de antropología cultural, ha propiciado la constitución de tipologías en las cuales los criterios de amplitud máxima determinan macrorregiones culturales; en América Latina se retienen generalmente tres.<sup>2</sup> En el otro extremo, la microrregionalización se aboca a la determinación de subculturas. Así como las macrorregiones pueden "encabalgarse [. . .] diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes" (Rama 58), las microrregiones dividen culturalmente aún a los

países más pequeños. Estamos pues en presencia de otros mapas de América Latina, cuyas fronteras no coinciden con las de los estados; allí donde los mapas traducen las realidades políticas a través de una línea, las realidades culturales muestran una demarcación mucho más incierta y flexible. No debe olvidarse sin embargo, que el mapa político se superpone a los mapas culturales y que la realidad que constituyen los estados latinoamericanos juega un papel no desdeñable en la conformación cultural de las comunidades que cobijan: la centralización y la función unificadora de los sistemas educativos y de información, entre otros, abonan el cultivo de particularidades específicas al interior de las fronteras políticas.

El panorama es, por cierto, bastante más complejo que lo que la regionalización—tributaria del enfoque culturalista clásico—propone. Esta concepción ha sido complementada con la incorporación de criterios sociológicos e históricos que permiten dar cuenta más satisfactoriamente, por ejemplo, de la problemática urbana y de las frecuentemente conflictivas relaciones culturales entre las ciudades y las zonas rurales. Esta red de realidades diversas, de recortes superpuestos y de tensiones culturales presenta un grado de complejidad que la noción de nación asociada con homogeneidad étnica y cultural es incapaz de reflejar y que por lo tanto reduce y simplifica. Es posible situar al Uruguay en una macrorregión cultural nítidamente identificable—aunque movедiza y cambiante a lo largo de la historia—que interactúa con una administración fuertemente centralizada y con tantas subculturas como criterios de subdivisión se adopten. Ese Uruguay macrocefálico que concentra la mitad de su población en su ciudad-puerto capital, ese país que según el lingüista Horacio de Marsilio debe ser considerado como un caso de bilingüismo,<sup>3</sup> al que Hugo Achugar caracteriza como de "débil homogeneidad" o "relativa heterogeneidad" cultural, es jibarizado por la historiografía del teatro en sus alusiones a *la* "realidad nacional," supuesta proveedora de los "temas" y "motivos" que habrían de darle cuerpo y alma a *un* teatro "nacional."

La realidad teatral en el Uruguay es mucho más intrincada, rica y diversa que un puñado de "temas nacionales." Delante de ella, sin embargo, se corre el velo de un discurso globalizador: nación, estado, cultura, todo parece recortarse según las mismas fronteras. No se repara siquiera en que estas fronteras han conocido una plasticidad histórica considerable y que en la mayoría de los casos exhiben una arbitrariedad irredimible. La historia del Uruguay debería relativizar como ninguna ese tipo de planteos sustantivistas que hacen de la nación una entidad discreta dotada de una cultura específica e indivisible. Pero ocurre todo lo contrario: esas mismas peculiaridades del caso uruguayo han propiciado una espesa resistencia a introducir matices, generando una espinosa polémica en torno a lo que se ha dado en llamar "cuestión nacional."

La controversia gira fundamentalmente en torno a los episodios vinculados con la constitución del Uruguay como estado independiente en las tres primeras décadas del siglo XIX. Han existido al respecto dos corrientes historiográficas enfrentadas, una que Carlos Real de Azúa califica de "ortodoxa," productora de una "tesis independentista clásica," y otra que se ha llamado "revisionista." La tesis ortodoxa postula en síntesis la existencia de una nacionalidad uruguaya previa a la conformación del propio estado en 1828-30. La independencia del Uruguay y su existencia como estado-nación es vista pues como una necesidad histórica a la que el desarrollo de los acontecimientos debía fatalmente llevar. El "revisiónismo" cuestiona radicalmente esta visión y consecuentemente la legitimidad del surgimiento del Uruguay como estado independiente, poniendo en tela de juicio asimismo su estatuto de nación, que la historiografía "ortodoxa" afirma.

No haremos aquí el análisis de la cuestión ni la historia del contencioso entre "ortodoxos" y "revisionistas," tarea cumplida con particular brillo por Real de Azúa. Bastará señalar que el malestar derivado de la controversia persiste en la intelectualidad uruguaya, emergiendo a lo largo del tiempo bajo formulaciones diversas. Lo que sí nos interesa subrayar para nuestro propósito son algunas consecuencias de ese malestar. En efecto, si la problemática de la identidad es recurrente en América Latina, en el Uruguay adquiere una entidad y una urgencia extremas, lo cual quizá explique la "tendencia incoercible a ritualizar la fuerza de los dictámenes tradicionales sobre la cuestión" (Real de Azúa 13). De esa tendencia participa la historiografía del teatro que, en su dominio específico, es presa de la doble tensión que implica la afirmación y al mismo tiempo la búsqueda de esa identidad. Esa tensión parece sin embargo resolverse por la invocación casi mágica del término "nación." Toda la "cuestión nacional," dice Carlos Real de Azúa—incluida su vertiente teatral, agregamos nosotros—"se plantea desde el ángulo historiográfico *como una cuestión de vitalidad o querencia colectivas de sesgo acentuadamente voluntarista y aun subjetivista*, a la que se supone, por lo demás, dable de rastreo y verificación" (179).

Los presupuestos epistemológicos de esta estrategia y las consecuencias que acarrearán son singularmente importantes. Las alusiones al "espíritu del pueblo," la "raza" y su "alma" o al "carácter nacional" revelan en la historiografía uruguaya del teatro una concepción trascendente y naturalista de las culturas heredada del Romanticismo. La idea de nación en el marco de ese pensamiento evoca una *esencia*, atemporal por definición, que debe impregnar toda manifestación cultural que aspire a expresar la nacionalidad. En el contexto de nuestro corpus ello se traduce en la afirmación de la existencia de "un teatro que brega por su nacionalidad" (Legido 1986:22), de una meta a alcanzar: la asimilación por parte del teatro de los valores inherentes a la nación uruguaya.

El esencialismo es en ese sentido funcional a una visión teleológica y determinista, en la que la historia tiene un sentido (en sus dos acepciones: inteligibilidad y orientación) y un fin, concebido éste también en sus dos significados posibles, clausura y finalidad. Estos conceptos han sido radicalmente cuestionados por la epistemología contemporánea, que no ve en ellos una realidad intrínseca del comportamiento de los sistemas sociales o naturales sino un producto de la intervención del observador. Éste es quien otorga sentido al devenir histórico a través de una operación retrospectiva, reinterpretando *a posteriori* el pasado de modo tal que el curso de los acontecimientos aparece sirviendo los *finés* que terminaron cumpliéndose. Sólo que los que se designan como fines son conocidos porque ya ocurrieron. Estamos en presencia de una suerte de predictibilidad retroactiva, cuya circularidad tautológica es total: una significación se proyecta sobre el encadenamiento de los sucesos, reduciéndolo a una causalidad estricta so pretexto de que esos sucesos ocurrieron así y no de otro modo. Teleología y causalidad se combinan, y la reorganización del pasado se produce en función del cumplimiento de un *telos*.

En ese universo determinista la historia está escrita ya en alguna parte, preexiste al devenir. El tiempo se transforma así en una variable prescindible en la explicación de los sucesos y se llega entonces a la paradoja de una historia sin tiempo, que se esfuma para dar lugar a la filosofía de la historia: el estudio de la singularidad cede el lugar al descubrimiento de las Leyes Universales. Todo ello conduce a su vez a renunciar a la explicación para sustituirla por un prejuicio ontológico: la existencia de un "autor escondido," un *primum mobile*, llámese éste "progreso," "lucha de clases," "mano invisible" o "esencia nacional." Del mismo modo, la historiografía uruguaya del teatro renuncia a la explicación cuando atribuye a la nación y a la identidad nacional una unicidad trascendente y se consagra a la búsqueda, de neto corte idealista, de sus características básicas atemporales.

Se admite hoy, en cambio, que la nación y la identidad nacional son entidades *construidas* colectivamente o, para utilizar un término en boga, "imaginadas" (Anderson). La identidad nacional es por lo tanto una entidad volátil, cambiante, al igual que la nación a la que está íntimamente ligada. Su construcción en el Uruguay reconoce etapas, configuraciones específicas enraizadas en coyunturas históricas precisas. No puede hablarse, en consecuencia, de *una* identidad nacional uruguaya, singular e inmutable, sino que "se impone hablar de *muchas* identidades nacionales en el marco de la peripecia histórica de la sociedad uruguaya" (Gerardo Caetano In Achugar 18). Un enfoque nacional alternativo podría de esa manera indagar qué concepciones de la nación informaron la idea de "teatro nacional" a lo largo de la historia del Uruguay, y

no aplicar una visión reductora que no atiende a la complejidad propia de los fenómenos culturales, que uniformiza y simplifica.

### ¿Uruguayos o rioplatenses?

En el tiempo lineal donde se inscribe la esencia nacional, el momento en que ésta toma forma, en que se manifiesta claramente por primera vez, es de una importancia capital, puesto que "es la primer manifestación de una cosa la que es significativa y válida" (Eliade 50). El teatro participa de esa epifanía, aunque con cierto retraso, ya que "es un absurdo [. . .] anteponer el nacimiento de un arte al de su propia nacionalidad" (Rossi 29). Determinar el momento del nacimiento de ese arte, el teatro en este caso, reviste no obstante igual importancia si se trata de constituir su historia. Este modo de pensamiento, que Mircea Eliade califica de "mítico," se funda sobre la creencia en que "el *origen* de una cosa da cuenta de la *creación* de esa cosa" (55) y que, en consecuencia, ella es tal cual es "porque una serie de acontecimientos han tenido lugar *ab origine*" (119). Y agrega:

No es sino por el descubrimiento de la Historia, más exactamente por el despertar de la conciencia histórica en el judeo-cristianismo [. . .] que el mito ha podido ser superado. Pero dudamos en afirmar que el pensamiento mítico ha sido abolido. [. . .] ha logrado sobrevivir, aún radicalmente modificado (si no perfectamente camuflado). Y lo más curioso es que sobrevive sobre todo en la historiografía (144).

La historia, en efecto, ha producido grandes relatos míticos en los cuales los orígenes ofician de matriz explicativa del devenir posterior, enrabado éste con la preeminencia del pensamiento determinista y causal. El rastreo regresivo de las causas, ligadas unas a otras según el principio de la necesidad debe llevar, dentro de este esquema, a la causa primera, aquélla que, iniciando la cadena, contiene en sí todas las potencialidades develadas posteriormente por el curso de los acontecimientos. La historiografía uruguaya del teatro, dentro de sus modestos alcances, participa plenamente de esta suerte de pensamiento mítico-historiográfico: se preocupa por desentrañar la esencia y la existencia del teatro nacional uruguayo, y se aboca por ello decididamente a decriptar sus orígenes. Pero en esta tarea no faltan las ambigüedades y las contradicciones.

Si Eneida Sansone de Martínez afirma que "el teatro de tema histórico inaugura, junto con los sainetes de tema rural, el verdadero teatro nacional" (21), y sitúa ese origen en 1808, Juan Carlos Legido (1986) sostiene que sólo en 1886 se produce "la aparición del verdadero teatro nacional" pero que el "teatro verdaderamente uruguayo, o sea, teatro como manifestación cultural coherente y

continua de creación y de representación no existe sino después de 1947, a mi entender, fecha que puede considerarse un mojón en la historia de nuestro teatro ya que coincide con la creación de la Comedia Nacional y del agrupamiento de los teatros independientes en la federación respectiva: FUTTI" (18). Vicente Rossi se inclina decididamente—y a ello dedica la totalidad de su libro—por el año 1886, cuando se representa por primera vez en el circo criollo la versión dialogada del drama *Juan Moreira* (hasta entonces pantomima), colocándose así "el primer bloque para la base del Teatro Nacional Rioplatense" (43).

José Alberto Dibarboure sitúa, según su "primer concepto" de teatro nacional—la nacionalidad de los autores—los orígenes de éste en 1808, coincidiendo con Sansone de Martínez. Ello no le impide afirmar luego que "es evidente que el ciclo paisano [gauchesco], por tomar elementos vernáculos, es decir, por construir con lo nuestro, deviene en el verdadero teatro nacional y es, así, el mojón más firme y seguro de la dramaturgia uruguaya" (144). Walter Rela no se ata a ninguna fecha o período precisos sino que acuerda a varios de ellos una contribución en ese sentido, y Angel Curotto afirma—errando la fecha—que "Los Podestá [. . .] marcaron un nuevo destino al teatro nativo: la de aquella fecha histórica del teatro nacional rioplatense—1885—en que se estrena la versión hablada de 'Juan Moreira,' primera obra de protesta de la escena autóctona" (63).

Así pues, la primer representación de una pieza escrita por un natural del territorio de la Banda Oriental en 1808, el drama gauchesco *Juan Moreira* (1884-1886), y la creación de la Comedia Nacional y de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.) en 1947, son los acontecimientos que se reparten las preferencias y que suscitan la adhesión de los historiadores uruguayos para situar los comienzos del teatro nacional. La tesis de 1808, preferida por Eneida Sansone de Martínez y parcialmente compartida por Walter Rela y José Alberto Dibarboure implica la afirmación de la existencia de la nación uruguaya aún antes de la constitución del Estado independiente y se acopla por ello a la tesis independentista clásica desmontada por Real de Azúa. Podemos dispensarnos de discutirla aquí, ya que además no concita demasiado entusiasmo ni ha sido verdaderamente desarrollada.

La tesis de 1947 aparece, por el contrario, en todos los textos publicados con posterioridad a esa fecha y que incluyen el estudio de ese período. Ahora bien, los autores de esos textos comparten también la tesis del *Juan Moreira*: el teatro nacional tendría pues *dos* orígenes, contradicción resuelta—en apariencia—por la distinción efectuada entre *dos teatros nacionales*. En efecto: "hasta ese momento [1947] no dudamos—con excepciones que no confirman la regla—en asignarle a nuestro teatro un carácter más rioplatense que local" (Legido 1986:20). 1886 sería por lo tanto la fecha del "verdadero nacimiento del

teatro argentino y uruguayo, esto es, del teatro nacional rioplatense" (Legido 1986:30), y 1947 la del teatro uruguayo propiamente dicho.

Este razonamiento, que Juan Carlos Legido formula explícitamente, da testimonio manifiesto del malestar al que aludíamos precedentemente a propósito de la cuestión nacional en el Uruguay. Una vez estipulada la tesis que señala al drama criollo *Juan Moreira* como el origen del teatro nacional rioplatense, es difícil aceptarlo completamente porque ello significaría admitir simultáneamente una existencia indiferenciada del teatro uruguayo frente al argentino; se cercenaría, a falta de origen exclusivo, la especificidad uruguaya. Se acepta pues una etapa común precisando no obstante que se impone una diferenciación y se fija la culminación de ese proceso en 1947. Vale la pena destacar las analogías entre esta estrategia y la que Gerardo Caetano (*In Achugar*) describe en relación con la "cuestión nacional" uruguaya:

Esta radical insuficiencia de lo que podríamos llamar una 'narrativa de los orígenes' del Uruguay hizo que no pudiera encontrarse allí [. . .] la visibilidad cabal de un 'momento fundante' de la nación. [. . .] Si ésta no podía arraigarse suficientemente en una lectura mínimamente consensual de los orígenes, tal vez podía hacerlo en remisión a otros 'períodos configuradores' o 'fundacionales' en la vida del país. En otras palabras, el mito de un 'pasado de oro' podía sustituir al mito de los 'orígenes' como cimiento consistente y perdurable de la nacionalidad (25).

Ese "pasado de oro" parece situarse en lo respecta al teatro en el año 1947, sustentado por la coincidencia de los dos acontecimientos mencionados: fundación de la Comedia Nacional y de F.U.T.I. No es nuestra pretensión poner en duda su importancia sino la interpretación que se hace de ellos, que postula por un lado una solución de continuidad con los períodos precedentes y por otro que es a partir de ellos que se genera el teatro nacional uruguayo. En cuanto al primer aspecto, no es necesario recordar que las soluciones de continuidad no existen sino—en el mejor de los casos—muy raramente en los procesos históricos. En el caso concreto verifican este aserto los sucesivos intentos de creación de un elenco oficial estable al menos desde 1911 y la existencia desde 1843 de grupos "filodramáticos" que en el siglo XX darán nacimiento a "cooperativas teatrales" y a partir de 1937 a grupos que se denominarán "independientes." La pregunta a plantearse sería por qué sólo en 1947 esos antecedentes se solidifican. Las respuestas pueden ser múltiples, pero sin dudas la menos convincente es una conciencia nacional súbitamente despertada.

En lo que concierne al segundo aspecto, el argumento proporcionado es que esos elencos "dieron cabida a dramaturgos nacionales que comenzaron a estrenar sus obras—generalmente inspiradas en nuestra realidad—con una continuidad desconocida hasta entonces" (Legido 1986:27). Apoyando esta argumentación se brindan cifras: "una nómina presumiblemente incompleta de autores nacionales estrenados por el teatro independiente, incluye cerca de sesenta nombres y más de cien títulos" (Pignataro 111). La Comedia Nacional, por su parte, habría servido entre 1947 y 1968—según datos aportados por Walter Rela—cincuenta obras de autores nacionales. Debería verificarse si, como se da a entender, antes de 1947 los dramaturgos uruguayos casi no eran representados. En cualquier caso, lo discutible es que se deduzca de ese hecho la inexistencia del teatro nacional uruguayo.

La importancia del año 1947 reside fundamentalmente, a nuestro juicio, en su carácter institucional. Nada autoriza, no obstante, a inferir que el establecimiento de dos de las más importantes instituciones teatrales del Uruguay contemporáneo signifique una diferenciación radical respecto del teatro argentino. Es, por el contrario, el síntoma de una traslación de fenómenos idénticos que se habían producido en la Argentina con anterioridad: la creación, en 1935, del Teatro Nacional de Comedias, y en 1930 del primer grupo de teatro independiente—Teatro del Pueblo—homónimo del que se señala en Uruguay como fundador del movimiento en 1937, inspirados ambos en escritos de Romain Rolland.

Los fundamentos esgrimidos para sostener el nacimiento de un "teatro nacional uruguayo" son por lo tanto débiles, y la tesis que persiste es la de 1886. En efecto, el papel "fundador" atribuido al *Juan Moreira* es, no obstante la existencia de las otras tesis, el más sólidamente arraigado y, en los últimos tiempos, ampliamente hegemónico. Merece por ello y por las implicaciones más profundas que presenta, que nos detengamos más en detalle.

### **Juan Moreira, el Fundador**

Entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880 se publicó por entregas, en *La Patria Argentina*, un folletín de Eduardo Gutiérrez, llamado *Juan Moreira*. La historia narra las peripecias del personaje homónimo, tomado de la vida real a través de una crónica policial: después de apuñalar a un pulpero de apellido Sardetti por el cobro de una deuda que el pulpero niega ante la autoridad judicial haber contraído, Moreira huye, transformándose de apacible paisano en feroz gaucho matrero. Luego de vivir numerosas aventuras que ponen a prueba su coraje—entre ellas matar a dos "milicos" y vengar tropelías varias que se cometen en su contra—viene su muerte—por la espalda—acorralado por la policía en un prostíbulo.

En 1884 en Buenos Aires, Gutiérrez acepta adaptar su folletín para ser representado como pantomima en una función de beneficio del circo de los hermanos Carlo en el *Politeama Argentino*. Se transfiere a tales efectos a ese circo la compañía de artistas circenses de los hermanos Podestá, algunos de nacionalidad uruguaya, que actuaban entonces en el *Teatro Circo Umberto Primo*. José J. Podestá encarnará al protagonista. Se realiza una serie de trece funciones, luego de lo cual se separan los Podestá de los hermanos Carlo, asociándose con el Sr. Scotti. Dos años después, en la localidad de Arrecifes, se presenta la Compañía Podestá-Scotti, reponiendo en la oportunidad el mimodrama, según parece por agotamiento del repertorio usual. El propietario del hotel donde se alojaba la compañía, el ciudadano francés Léon Beaupuy, presencia la función y sugiere luego a Podestá la incorporación de la palabra en el mimodrama. El consejo es aceptado y el 10 de abril de 1886 entonces, en la localidad de Chivilcoy, en la República Argentina, fue representada por primera vez la versión dialogada de *Juan Moreira*. En ese momento se produce, al decir de Vicente Rossi, "el verdadero origen" del teatro nacional (41). José Podestá, "al escenificar el folletín como pantomima y luego como pieza dramática [. . .] contribuiría a crear el teatro nacional," sentencia Juan Carlos Legido (1968:10), que traduce la tesis hasta en el subtítulo y en el campo cronológico que escoge para tratar: *De Juan Moreira a los independientes, 1886-1967*. Tal la tesis de 1886, que ha concitado amplia adhesión. Del análisis del contexto en que se produce el auge del teatro gauchesco y en el que madura la propia tesis podrán surgir pistas para seguir el hilo del pensamiento que conduce a ella. La significación que el término "nacional" reviste en ese marco es, como veremos, identificable y asaz precisa.

El medio siglo que encabalga los siglos XIX y XX es portador, en el Uruguay y en la Argentina, de profundos cambios que modificarán sustancialmente la fisonomía de ambos países. Entre 1875 y 1925 aproximadamente, se procesa efectivamente una nueva configuración de la sociedad uruguaya, en la cual el rastro de los aspectos culturales, con ser éstos de los más importantes, debe buscarse antes en las nuevas estructuras demográficas. En el Uruguay de finales del siglo pasado se conjugan tres factores que darán lugar al reacomodo global de la estructura demográfica del país: la caída vertical de la tasa de natalidad, la inmigración de ultramar, y la migración interna. Nos ocuparemos, en los que nos interesa, de estas dos últimas.

La migración interna constituye el fenómeno determinante en la urbanización general del país. El desplazamiento de la población rural hacia las ciudades altera la relación entre las densidades de ambos medios: la campaña, vaciándose, llena las ciudades. Éstas juegan, en este proceso, un papel predominantemente pasivo; la campaña expulsa sus habitantes más que lo que la ciudad los atrae. La introducción de nuevas técnicas para la explotación

agropecuaria acarreó una reducción drástica del personal encargado hasta entonces de tareas que ya no tenían razón de ser—la vigilancia del ganado y de los límites de la propiedad, entre otros—o que eran realizados más eficazmente por medios mecánicos. Las consecuencias de estos hechos fueron a veces dramáticas, como la constitución de "pueblos de ratas" por agregación, al borde de los caminos, de trabajadores rurales. Éstos, habiendo perdido sus empleos, eran condenados a esperar, en una pauperización creciente, eventuales conchabos zafrales. Existían otras dos salidas posibles: la emigración hacia los países vecinos—Argentina y Brasil—o hacia los centros urbanos, en particular Montevideo, que contaba entre sus habitantes de 1908 un 12,72% proveniente de los departamentos del interior del país.

En este contexto pueden sospecharse otras interpretaciones posibles del éxito de *Juan Moreira* que no recalcan indefectiblemente en una adhesión masiva a sus supuestos valores "nacionales." Debe considerarse como una de sus posibles causas, por el contrario, el formidable entusiasmo que suscita en esa época la gauchesca en todas sus manifestaciones. Tabaré Freire menciona "la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández y el interés que despertó el periodismo por los gauchos matreros," y agrega más adelante: "A través del poema y de los folletines se había formalizado un interés popular por el tema; de allí el éxito de *Juan Moreira*" (228). Ese entusiasmo germina en el fértil terreno de un público que el éxodo rural contribuye a conformar, especialmente predispuesto a consumir la literatura y el teatro gauchescos. Al mismo tiempo, el gaucho moría definitivamente como categoría social al compás de los golpes asestados por el proceso de transformaciones sucintamente reseñado:

Esta producción [la gauchesca], comúnmente de calidad ínfima, arrastró durante una veintena de años la decadencia de un género que nació como un testimonio y culminó como una evocación. Los engendros teatrales brotados a este conjuro inauguraron a la luz de los candiles del picadero circense un incesante pulular de dramones—puro tajo, puñalada y llorar de chinas y nazarenas—que colmaban las exigencias de los orilleros nostálgicos del campo ausente (Vidart 355-356).

Más allá del tono peyorativo, la descripción que Daniel Vidart hace del fenómeno nos parece ceñirse a una interpretación ajustada de los hechos. Si éxito tuvo el *Juan Moreira* y con él el resto del teatro gauchesco, sus claves parecen haber sido menos abstractas que lo que la historiografía uruguaya del teatro acostumbra afirmar. Se trata, en cierta medida, del éxito de la nostalgia.

Las últimas décadas del siglo XIX y los primeros lustros del siglo XX son también la época en el Uruguay—como en la Argentina—de lo que se ha dado en llamar el "aluvión inmigratorio" europeo. El fenómeno justifica, por su magnitud, esta denominación. Las cifras al respecto son por demás elocuentes: durante toda la segunda mitad del siglo XIX el número de extranjeros en Montevideo es aproximadamente el mismo que el de uruguayos, y en todo el país el porcentaje oscila entre el tercio y el cuarto de la población total. Esos inmigrantes provenían en su mayoría de países de Europa meridional, fundamentalmente Italia y España. Las razones que explican que el Uruguay o, más ampliamente, el Río de la Plata, constituyera uno de los principales focos de atracción y de acogida de esa masa migrante son múltiples. La especulación de los agentes marítimos aliada a la propaganda y a la falta de escrúpulos de ciertos cónsules es un hecho cierto en la determinación de la elección del Uruguay por los emigrantes potenciales. Debe considerarse también la reacción en cadena que los propios inmigrantes generaron: aquéllos que habían logrado instalarse hacían venir sus familias o alentaban a sus connacionales a unírseles.

Asimismo, el papel jugado por los dirigentes uruguayos de esa época no es menor. Poblar los países del Río de la Plata con inmigrantes europeos equivalía a introducir la "civilización" en la campaña atrasada; la promulgación de algunas leyes y la propaganda oficial debían contribuir a esos fines. Pero la élite liberal dirigente fue rápidamente desengañada: los inmigrantes no traían al Uruguay la "cultura" y la "civilización" parisinas o florentinas, sino el hambre y la miseria de Andalucía, Galicia, Calabria, el país Vasco o las regiones de Génova y de Nápoles. La benevolencia inicial frente a los inmigrantes se transformó pronto entonces en hostilidad y frecuentemente en xenofobia por parte de muchos intelectuales, que se lanzaron al rescate de los valores nacionales pretendidamente amenazados por esa "turba dolorosa," como la calificó el escritor argentino Enrique Larreta. Abundan en escritos de esa época furibundas diatribas contra los inmigrantes: Elías Regules, impulsor e ideólogo del "criollismo," consideraba que "la inmigración provechosa es la que, apareciendo acompañada de grandes capitales, lleva a cabo mejoras positivas [ . . . ]. No se halla en este caso la que ha venido contratada por algunos gobiernos anti-patrióticos, esa que aplastada por el hambre crónica, salió de Europa para darle de comer en el Uruguay el pan que debía corresponderle al paisano" (cit. In Rela 50). Juan Oddone facilita otros ejemplos: "La correspondencia de los representantes franceses en nuestro país, subraya una y otra vez la repulsa que el elemento italiano provoca en las clases dirigentes montevidéanas: *aventureros, mala ralea, inmigración detestada*, son las expresiones que consignan al respecto los despachos del Cónsul Maillefer y asimismo los de sus colegas Doazan o Monclar." Entre los órganos de prensa, el diario *El Siglo* "se pronunció en distintos momentos frente a la penetración

italiana de hábitos y costumbres, deplorando su avance social inexorable." También José Enrique Rodó se sumó a este espíritu, formulando en *Ariel* "su alarmada demanda contra 'la influencia inmigratoria que se incorpora a un núcleo aún débil.' La formulación nacionalista [. . .] asume un cariz aristocratizante y selectivo ante la alarma que le provoca 'la degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del número, toda noción de calidad'" (116-117).

El aluvión inmigratorio desencadenó pues un torrente de reacciones de subido tono xenófobo y nacionalista. La defensa de lo autóctono, lo vernáculo, lo nacional, se hizo entonces una necesidad impostergable para vastos sectores de la sociedad rioplatense. Se recurrió para ello al rescate de valores supuestamente auténticos, y el cultivo de la gauchesca constituyó a tales efectos el vehículo idóneo: surgen movimientos literarios y artísticos fuertemente ideologizados que cultivan y/o respaldan las expresiones estéticas "nativas." En 1894 se funda la Sociedad Criolla, capitaneada por Elías Regules, y al año siguiente aparece la revista *El Fogón* animada por los mismos propósitos. "Desde Hernández a los payadores populares el estigma al extranjero es un lugar común del romancero criollo: el gringo ha venido para explotar o desplazar al paisano" (Oddone 117).

El teatro gauchesco no escapa a este fenómeno, y en particular en *Juan Moreira* debe recordarse que el personaje que desencadena la tragedia del protagonista se llama, sugestivamente, Sardetti. Como precursor del género, le corresponde además inaugurar sobre los escenarios la rutina de la burla al extranjero: así se incorpora al drama el personaje de Cocoliche, sátira del inmigrante italiano a quien se ridiculiza, entre otras cosas, por su dificultoso castellano. Vicente Rossi, el único de los historiadores del teatro uruguayo que fue contemporáneo de los sucesos, afirma por su lado que "los dramas criollos aportaron una saludable revelación: que los pueblos rioplatenses a pesar del cosmopolitismo que los invade, conservan su alma cívica, su 'alma gaucha'" (83).

Es en ese clima que la tesis del *Juan Moreira* como origen del teatro nacional se elabora. El primero de los historiadores uruguayos que la defiende es, como quedó dicho, Vicente Rossi en 1910. Pero antes o simultáneamente, numerosos intelectuales, artistas y periodistas en Uruguay y en Argentina la habían formulado.<sup>4</sup> La tesis de 1886 no es pues un invento de la historiografía del teatro—exceptuando tal vez a Rossi—sino que ésta recoge aserciones formuladas en un contexto histórico particular y que responden por lo tanto a las condiciones imperantes en ese contexto. La designación del *Juan Moreira* como origen del teatro nacional reposa sobre la "apología de un mundo muerto" (Vidart 358), que fue ideológicamente funcional a determinados sectores de la sociedad rioplatense de esos años. La reacción xenófoba de los elencos dirigentes remitió la "esencia nacional" a realidades difuntas, anteriores a la nueva cara del país que les resultaba, en muchos aspectos, inaceptable.

Pero la tesis de 1886, a pesar de estar fuertemente connotada históricamente por las circunstancias de su tiempo, ha perdurado, propiciándose incluso un verdadero ocultamiento de las actitudes que le dieron origen. Probablemente la inercia de las ideas recibidas y la pereza crítica tengan algo que ver con esa perdurabilidad, aunque tal vez ello se deba fundamentalmente a que la misma formulación ha sido nutrida por presupuestos y motivaciones ideológicas cambiantes: el mismo rótulo ha atravesado las décadas como emergencia de discursos diferentes. De este modo, el carácter fundacional del *Juan Moreira* fue revigorizado en los años sesenta por una intelectualidad predominantemente influida por ideas de izquierda, a la inversa de lo que ocurrió en momentos de la creación de la tesis. Es importante recordar el rebrote que a fines de la década de los sesenta experimentó la discusión sobre la "cuestión nacional," y el vuelco nacionalista de corte latinoamericanizante de la producción intelectual de la época.

En cualquier caso, *Juan Moreira* goza de un estatuto desmesurado en el panorama de la historia del teatro en el Uruguay tal como lo presenta la historiografía local. Ese desequilibrio constituye sin duda una de las distorsiones mayores del pasado teatral uruguayo. Desestabilizar ese estatuto requeriría despejar el episodio de los equívocos y argumentos falaciosos tejidos en su provecho. Se recuerda sistemáticamente, por ejemplo, la sugerencia que Elías Regules, en su pretendido carácter de erudito en temas "nativos," hiciera en 1889 a Podestá en el sentido de sustituir en la pieza el baile del Gato por el del Pericón por ser éste más "nacional," lo cual habría sido aceptado de inmediato por Podestá. Habría que preguntarse qué características hacen del Pericón una danza más "nacional" que otras, y por qué. La cuestión es bastante más compleja, y amerita un detenimiento mayor que el que se le ha concedido; basta releer los trabajos de Lauro Ayestarán para comprobarlo.

Paralelamente, habría que situar al *Juan Moreira*—y con él a todo el teatro gauchesco—en un contexto más amplio que incluya otras componentes, como "los Reglamentos de espectáculos públicos para teatros, circos, etc., de setiembre de 1883 [. . .] y de julio de 1887," que apuntaban a "eliminar la fiesta 'bárbara,' con su tendencia a la indiferenciación entre público y actores, la procacidad de ambos, las bromas sobre las funciones del bajo vientre, los gritos de los niños de pecho mezclados con la carcajada que convulsionaba, la vestimenta que dejaba libre el cuerpo y hasta semi-descubierto" (Barrán 219-220). ¿La coincidencia de las fechas de las reglamentaciones (1883 y 1887) y las de las primeras representaciones del *Juan Moreira* (1884 y 1886) tiene algún significado? ¿No valdría más inscribir esa pieza y el conjunto del teatro gauchesco en un período en el cual en el Uruguay, siguiendo la terminología de José Pedro Barrán, la "sensibilidad bárbara" cede su lugar a la "sensibilidad civilizada"? ¿Qué datos son

más reveladores de la evolución, de las inflexiones y continuidades en la estructura del espectáculo teatral en el Uruguay: los que aporta—entre muchos otros que podrían consignarse—José Pedro Barrán, o el buceo en las supuestas características nacionales del *Juan Moreira* y su condición de iniciador del teatro vernáculo? ¿Qué revelaciones aportaría, por otra parte, el hecho de considerar a los hermanos Podestá *también* como habilísimos empresarios teatrales? ¿Cuál fue la influencia que en plano técnico del oficio de actor tuvo la transposición de artistas de circo al teatro? Aún cuando las respuestas a estas interrogantes exceden en mucho los alcances de este ensayo, basta su sola mención para dejar al desnudo la delgadez que exhiben la tesis de 1886 y el conjunto del enfoque nacional frente a los inmensos baldíos de la historia del teatro en el Uruguay que aún permanecen virtualmente inexplorados.

### Epílogo: Hoy

*Juan Moreira* es un mito sólidamente instalado en el teatro uruguayo, al compás del enfoque nacional que ha permeado el conjunto del discurso—historiográfico o no—sobre el teatro en el Uruguay. Tanto la robustez que hoy ostenta la tesis de 1886 como la conformación de un vocabulario ritualmente nacionalizante en torno al teatro uruguayo son señales de ello, por lo demás bastante perceptibles. Repasemos muy someramente algunos ejemplos.

Resulta llamativo que para el teatro producido en el Uruguay no se emplee sino muy raramente en el propio ámbito teatral, en los escasos escritos teóricos que se le dedican, o en la prensa escrita, radial o televisada, la expresión "teatro uruguayo," y que se la sustituya por "teatro nacional." En Francia, el tricentenario elenco oficial se llama *Comédie Française*; en el Uruguay se llama Comedia Nacional, aunque sea municipal. Otro tanto ocurre con los actores—un actor uruguayo es, frecuentemente, un actor "nacional"—y con los autores, para quienes se ha instituido incluso un premio anual de la crítica: el Premio Florencio a la Obra de Autor Nacional. Debe mencionarse también en ese sentido la obsesiva recapitulación que ciertos críticos suelen realizar en sus balances anuales de los estrenos de obras de "autor nacional"—conceptuados generalmente como un avance al constatar su progresión cuantitativa—preocupación compartida por los hacedores cuando se les ha consultado al respecto.

Otro síntoma significativo de la persistencia del paradigma que venimos tratando es la reciente institución (1991) del "Día del Teatro Nacional"—24 de agosto—en recordación del 24 de agosto de 1815, cuando la Casa de Comedias pasa a dominio de los actores. Para la ocasión, el semanario *Brecha* publicaba (23 de agosto de 1991) una nota firmada por Emilio Irigoyen que llevaba por título "Los aventureros orígenes del teatro criollo." Allí revive la tesis de 1886:

Cuando desde uno de estos circos Pepe Podestá, en 1884, mimodramatizó el célebre folletín *Juan Moreira*, obtuvo un éxito sorprendente y dejó fundada, de paso, la primera forma teatral auténticamente autóctona y folclórica del Río de la Plata. [. . .] El circo criollo es hoy un capítulo conocido de nuestro teatro, al que acuden a menudo nuestros actores y directores, a veces en busca de esa identidad que brindan los orígenes.

Así parece ser, ya que en 1986 se estrenaron en Montevideo—centenario mediante—dos espectáculos (*Juan Moreira*, *Butch Cassidy y los otros*, por Teatro Uno en el Teatro del Notariado, y *Juan Moreira*, por el Teatro Circular en la sala homónima), con propósitos declarados de beber en las fuentes primigenias de nuestro teatro nacional.

Como puede apreciarse, ni el enfoque nacional ni la tesis de 1886 son patrimonio exclusivo de la historiografía del teatro en el Uruguay. La cuestión está presente por lo menos desde hace un siglo. Numerosos son los intelectuales uruguayos que, como señalamos ya, se ocuparon de ella,<sup>5</sup> así como dramaturgos (Florencio Sánchez y Ernesto Herrera, entre otros) y el teatro independiente en su conjunto. Al respecto, los estatutos aprobados por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en 1951 postulan "El fomento y el estímulo de la labor de los autores nacionales. Recomendará además a sus afiliados, que incluyan en sus repertorios obras del Teatro Nacional" (cit. In Rela 118).

La problemática existe pues, y no se trata en rigor de reprocharle a los historiadores del teatro de abordarla, sino de involucrarse en el debate. Un interesante tema para la investigación histórica del teatro en el Uruguay sería el estudio de los avatares de ese problema en la teoría y la práctica teatrales uruguayas, interrogándose acerca de las razones que han hecho del asunto, durante décadas, un tópico incansablemente reiterado y relacionarlo con el contexto general de la "cuestión nacional" en el Uruguay. Situarlo, en suma, en una perspectiva histórica que contribuya a iluminarlo. No es el caso, y el ahorro de estas vías de estudio se hace en provecho del relato etiológico de un evanescente teatro nacional.

*Montevideo, Uruguay*

## Notas

1. Remitimos para ello a la abundante literatura sobre el tema, donde se destacan los trabajos de Hans Kohn (*Historia del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949), Eric J. Hobsbawm (*Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1991) y Dankwart Rustow (*A World of Nations*. Washington D.C.: The Brookings Institution, 1971).

2. Elman R. Service ("Indian-European Relations in Colonial Latin America." *American Anthropologist* vol. 57, n° 3. June 1955. 411-425) distingue la América indígena, la América mestiza, y América europea. Charles Wagley (*The Latin American Tradition—Essays on the Unity and the Diversity of Latin American Culture*. New York: Columbia University Press, 1968) divide a su vez América Latina en Afroamérica, Indoamérica, e Iberoamérica.

3. "Nuestro país debe tratarse como un caso de bilingüismo, puesto que el lenguaje de la frontera es, etimológica, semántica y morfológicamente, el portugués" (De Marsilio 20).

4. Basta, para obtener una muestra significativa, recorrer las fuentes a las que el propio Rossi recurre para apoyar sus dichos: Julio Piquet, uruguayo, con su artículo "Juan Moreira," aparecido en *Tribuna* (15 de mayo de 1891); Manuel Ugarte, argentino, con "Le théâtre argentin," publicado en Francia en *La Revue* (15 de abril de 1908), recogido posteriormente en castellano en el volumen *Las nuevas tendencias literarias*; Miguel Cané, argentino, con un artículo en *La Nación* (14 de abril de 1904) a propósito del estreno de *Yettatore*; Javier de Viana, uruguayo, con su conferencia *El criollismo* pronunciada el 22 de junio de 1903 en el teatro Solís y, posteriormente, con un artículo aparecido en *La Razón* (8 de setiembre de 1908) y Belisario Roldán, argentino, con una pieza oratoria "La nacionalidad argentina," declamada en el teatro Opera el primero de mayo de 1909. Por último, también menciona Rossi una conferencia de José Ingenieros comentada por el diario *La Nación* en momentos de la publicación de su propio libro.

5. "Sé bien que se ha negado la posibilidad de hacer un teatro nacional, nacional en el estricto sentido del término. Y bien, es un error" (Thévenin, Leopoldo. *Colección de artículos*. Montevideo, 1911. Cit. In Relá 79). "Cómo no han de ser bellos y grandes esos dramas bárbaros si son el drama de nuestra sangre y de nuestra raza!" (Pérez Petit, Víctor. "Defensa del drama criollo." *Nosotros* n° 16. Buenos Aires, julio de 1937. 254-255. Cit. In Relá 53).

## Obras Citadas

### 1. Historiografía del teatro en el Uruguay.

Curotto, Angel. "Luis Vittone en el sainete rioplatense." *Maldoror* 17/18, noviembre 1983—marzo 1984, Montevideo. 63-66.

Dibarboure, José Alberto. *Proceso del teatro uruguayo*. Montevideo: Claudio García, 1940.

Freire, Tabaré. "Florencio Sánchez—El teatro nacional." *Capítulo Oriental*. Montevideo: CEAL, 1968. 225-240.

Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo—De Juan Moreira a los independientes*. Montevideo: Tauro, 1968.

Legido, Juan Carlos. "Teatro e historia del teatro en el Uruguay." *Hoy es Historia* 14. Montevideo, febrero-marzo de 1986. 16-31.

Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.

- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo, 1808-1968*. Montevideo: Banda Oriental, 1969.
- Rossi, Vicente. *Teatro nacional rioplatense—Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Solar—Hachette, 1910, 1969.
- Sansone de Martínez, Eneida. "Orígenes del teatro nacional—El sistema del teatro histórico, 1808-1900." *Hoy es Historia* 40. Montevideo, julio-agosto de 1990. 21-27.

## 2. Referencias teóricas y comparativas.

- Ayestarán, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.
- Achúgar, Hugo (ed.). *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: Trilce, 1991.
- Achúgar, Hugo y Gerardo Caetano (comp.). *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1992.
- Anderson, Benedict. *Imagined communities—Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay—t. II: El disciplinamiento*. Montevideo: Banda Oriental, 1990.
- De Marsilio, Horacio. *El lenguaje de los uruguayos*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1969.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- Oddone, Juan Antonio. "Los gringos." *Enciclopedia Uruguaya* 26. Montevideo Banda Oriental, diciembre de 1968.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1982, 1989.
- Real de Azúa, Carlos. *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Arca—Nuevo Mundo, 1990.
- Vidart, Daniel. "Poesía y campo—Del nativismo a la protesta." *Capítulo Oriental* 23, Montevideo/ CEAL, 1968. 353-368.