

## La temporada '97 en el teatro uruguayo

### Jorge Pignataro Calero

Alguna vez hemos escrito acerca de la confusión que aflige al teatro uruguayo, señalando que ella no sería sino una manifestación más o una consecuencia de la otra confusión mayor y más generalizada que padece hace años el teatro todo, a nivel planetario, compartiendo la convicción reiteradamente expresada por el dramaturgo y presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores, Andrés Castillo, sin que ello signifique adherir a la tendencia globalizadora que hoy campea o trata de imponerse en casi todos los órdenes de la actividad humana. Esa confusión que se hizo, si no mayor, más evidente, a partir del final de los años 70 y principios de los 80 cuando irrumpió con arrolladora y avasallante contundencia el llamado teatro de imagen que, con el saludable y hasta cierto punto plausible afán de resistir o sobrellevar la no menos arrolladora y avasallante competencia de los medios masivos de expresión, difusión y comunicación (cine, televisión y vídeos), invadió otros campos de la creatividad (danza, música y artes visuales) pidiéndoles prestados y recibiendo de ellos los elementos que fueron arrinconando al texto, relegando a la palabra escrita y hablada, subvalorándolos como vehículos reflexivos y perdurables, como soporte conceptual de propuestas intelectuales y/o sensibles. Esas novedades surgidas en Europa y Estados Unidos hacia los 60 llegaron tardíamente al Río de la Plata, como ocurre casi siempre en las periferias culturales, y como sostiene el dramaturgo argentino Mauricio Kartún conllevaban “cierta descontextualización, cierta preeminencia de lo poético por sobre lo narrativo, cierta irrupción muy violenta de lo plástico como fenómeno independiente.”<sup>1</sup>

Pero ocurre que ahora nos vemos enfrentados al regreso – también tardío, porque en Europa empezó a operarse a fines de los '80 – del teatro de texto, pero sometido a una reformulación que reclama una personalidad más amplia y completa del director teatral en cuento concertador del vasto y complejo arsenal de recursos expresivos a su disposición, en tanto “la imagen comienza a hibridizarse con el texto” para decirlo con palabras del citado

Kartún. Y si aquella invasión y préstamos antes mencionados podían merecer el calificativo “mestizaje” que les aplica el crítico argentino Carlos Pacheco,<sup>2</sup> el también podría asignarse a esta suerte de sincretismo estético en pleno desarrollo. Que no sería, en definitiva, sino la más rotunda y significativa muestra de la alegada confusión.

Tan largo circunloquio viene a cuenta de la culminación de la temporada teatral uruguaya 1997, donde las propuestas se orientaron, fundamentalmente y con un claro sesgo confrontativo, hacia los dos polos de la referida dicotomía estilística. Por un lado, las que apelaron a los grandes nombres de la dramaturgia universal, ya fuera revisando clásicos (*Hamlet*, las comedias de Plauto, *Lástima que sea una puta* del isabelino John Ford, *Cándido* de Voltaire), o más cercanos (*Espectros* de Ibsen, *Woyzeck* de Büchner, el primer Chejov de *Ivanov*), de tono polémico (*Después de la caída* de Arthur Miller) o de intencionada comedia (*Esquina peligrosa* de Priestley, *El prisionero de 2da. avenida* de Simon), donde a despecho de algunos avances novedosos se advirtió una preocupación por la prolijidad más cercana a la rutina que a la originalidad.

El otro polo se caracterizó por una variedad tan grande de propuestas que resulta difícil establecer una escala de valores tanto comparativos como absolutos, aunque abundaron las experiencias entusiastamente plegadas al radical abandono del espacio escénico tradicional y el recurso a los ámbitos no convencionales: *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián dirigida por Mariana Percovich en la que fue caballeriza de la antigua casa-quinta hoy ocupada por el Museo Blanes de Artes Plásticas; *Urbanía, la ciudad sin fin* de Luis Masci dirigida por Diana Veneziano en una vieja estación de tranvías abandonada; o *Frida* de Rafael Romano dirigida por Claudia Pérez en la casona de un centro comunal. Todas ellas significativamente de autores rioplatenses y dirigidas por mujeres, en algún caso con carácter itinerante (*Juegos...*, *Frida*). Sumadas a otras investigaciones (*El fantasma de Canterville* de Helen Velando y Raquel Diana, *Huellas rojas* de Felisa Jezier y María Pollak, *La reina de los bandidos* de la franco-argelina Helen Cixous dirigida por Sara Larocca, todas en la experimental salita Cero de El Galpón) estarían reivindicando para el sector femenino de teatristas una mayor cuota de fantasía y búsqueda, que también intentó María Dodera adaptando y dirigiendo *El país de las últimas cosas* de Paul Auster. (Afán investigativo femenino profusamente activado ya el año pasado, un tema que habrá que abordar alguna vez). La excepción: el binomio Rafael Mandressi-Lucía Calamaro presentando, con dirección del primero y elenco encabezado por la segunda, *El ojo de la luna*, sobre la guerra del Paraguay y los avatares del

Mariscal López, con marcada impronta del maestro Barba, en el hermoso espacio provisto por el Instituto Nacional de la Juventud.

Otras acertadas revisiones fueron la suntuosa puesta de *Las sirvientas* de Genet dirigida por el juvenil Sergio Lazzo en el foyer del auditorio Vaz Ferreira, revelando actrices jóvenes de sorprendente madurez, y pese a cierta desmesura del adusto y venerable ámbito colonial del Cabildo, relució allí la *Comedia de las equivocaciones* de Shakespeare dirigida por Dumas Lerena al frente de un capacitado y entusiasta elenco juvenil de egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Y sin apartarse de salas con la disposición habitual del público, merecen citarse las relecturas encaradas por Ernesto Clavijo para *Baal* de Brecht, y por Gustavo Trinidad de *Kaspar* de Handke con intensa actuación de Gustavo Martínez.

Sin perjuicio de esa aparente polarización del sistema teatral uruguayo entre un subsistema remanente revisionista, y un emergente perseguidor de imágenes muy propias, se encuentra un tercer grupo de espectáculos y autores indicativos del retorno propiciatorio de híbridos, mestizos o como se les quiera llamar, que incluyen la reformulación de géneros tradicionales o característicos, como el melodrama, casi telenovelesca (*Bonita pero ordinaria* del brasileño Nelson Rodrigues, dir. Omar Varela en El Galpón); el juego erótico, espejo de una sociedad, sea cortesano y clásico (*Cuarteto* de Heiner Müller, dir. Eduardo Schinca) o desmelenado y moderno (*Decadencia* de Steven Berkoff, dir. César Campodónico); el más acendrado duelo psicológico (*Oleanna* de David Mamet, dir. Bernardo Galli; *Las musas abandonadas* del canadiense Marc Michel Bouchard, dir. Juan A. Saraví); el fuerte matiz poético, ya de exóticas raíces legendarias (*La grulla del crepúsculo* de Junji Kinoshita, dir. Luis Vidal) o de resonancias terruñeras (*Danza de verano* del irlandés Brian Friel, dir. Walter Reyno). En cualquiera de estos ítems caben también autores rioplatenses, como los argentinos Julio Mauricio (*La valija*, dir. Juan Graña), Javier Daulte (*Obito*, dir. Emiliano Béjar) y Ricardo Halac (*Frida Kahlo*, dir. Jorge Denevi); los uruguayos Ricardo Prieto (*Una sonata de Ravel*, dir. él mismo), Eduardo Sarlós (*Crepusculo interior*, dir. Júver Salcedo) y Mari Vázquez (*La memoria de donde ardía*, sobre la figura del escritor William H. Hudson, dir. Carlos Aguilera). Saltando fronteras también hubo chilenos: Gustavo Meza (*Cartas de Jenny*, dir. Alfredo Goldstein) y Juan Radrigán (*El loco y la triste*, dir. Fernando Rodríguez Compare).

Los autores uruguayos citados no fueron los únicos, ya que se presentaron con suerte diversa una treintena de textos de todo tipo con firma nacional. Aunque a pesar de contarse este año con mayores estímulos oficiales, especialmente a través del ciclo promovido y financiado por el Ministerio de

Educación y Cultura dedicado a ellos, no siempre el público acompañó las propuestas, algunas de interés que, sin embargo, no prosperaron, como *Emboscada* de Carlos M. Varela (con un juego de elipsis en busca de la verdad); *Ajuste de cuentas* de Juan Carlos Legido (sobre problemas de identidad y desexilio); y *Las alamedas de Maturana* de Milton Schinca (con marcado sesgo póstico aunque explicativo en exceso); y el unipersonal *¡Oh, Sarah!* de Ariel Mastandrea enrabó con precisión el retrato de la Bernhardt con su entorno y su tiempo.

Estas últimas menciones, más algunas reseñadas más arriba, se inscriben con bastante comodidad en las líneas del realismo tradicional, ya sea reformulándolo o asumiéndolo decididamente. Pocas son las realizaciones que se aparten de él, motivando reflexiones como las del joven director Sergio Blanco según las que “no es cierto que el teatro no tenga público, lo que sucede es que hay un público que no tiene teatro.”<sup>3</sup> Y sin embargo, el éxito más resonante de la temporada lo obtuvo la Comedia Nacional con una versión casi ortodoxa del más rancio sainete criollo, *El conventillo de la paloma* de Alberto Vacarezza, que podrá ser todo lo caricaturesco que se le ha reprochado por alguna crítica (aunque así lo pedía el autor), pero tiene un potente atractivo popular que se grafica en la sala más importante del país, el Solís, colmada; y la reparación de largas colas ante su boletería que sólo se ven cuando llega algún ilustre visitante extranjero, renovando, de paso, la interminable discusión entre populismo y elitismo, otro síntoma más de la confusión reinante.

Un rabo por desollar, todavía, agregó un fuerte ingrediente a la polémica: la incorporación del recurso administrativo y promocional del llamado “socio espectacular,” que se ubica en las antípodas de toda preocupación estética pero puede resultar vital para la dinámica socio-económica que subyace a la actividad escénica. Su múltiple oferta a bajo costo no sólo de teatro, sino también de cine, libros y hasta deporte, ha obligado a sus adalides (El Galpón y Teatro Circular) a reprogramar sus carteleras, ya sea avanzando en una política de repertorio o bien abriendo sus salas a la tercerización por otros elencos. Simultáneamente provocó el aglutinamiento de diversos tipos de hacedores teatrales profesionales o semiprofesionales (grupos cooperativos y productores independientes) en una flamante gremial: la Asociación de Productores Teatrales Profesionales que preside Antonio Larreta, figura capital del teatro uruguayo.

Concluyendo: todas las expectativas, todas las perspectivas, tanto en lo estructural del movimiento como en las concepciones estéticas e ideológicas son altamente aleatorias; y a la luz de lo realizado y ofrecido, más allá de valores rescatables (que siempre los habrá), el balance de resultados deja

muchas cuentas pendientes. Cancelarlas puede ser una meta, pero ella seguirá distante, lejana, mientras no se manifieste una voluntad colectiva de sentarse a discutir la vasta y rica problemática del teatro uruguayo, en lo que podría ser una segunda edición del Congreso Nacional del Teatro realizado en noviembre de 1987, es decir, ¡hace exactamente diez años ya! Por ese debate podría pasar la posibilidad de remontar en algo la confusión generalizada de que se habló al principio, dotando al teatro uruguayo de perfiles más definidos sin perjuicio de su inserción en el sistema teatral ríoplatense.

*Montevideo (noviembre 1997)*

## Notas

1. *La Maga* (Buenos Aires) 294 (3 sept 1997): 16.
2. "La palabra se impone," en *La Maga* 302 (29 oct 1997): 13 del suplemento aniversario.
3. María Esther BURGUEÑO, "Teatro y poder." Relaciones (Montevideo) 161 (Octubre 1997): 28-29.