

Teatro en Uruguay: Conversación con Jorge Pignataro Calero

Pedro Bravo-Elizondo

En la colección referencias, Fin de Siglo, aparece el manual editado por Miguel Angel Campodónico Uruguayos por su nombre. Allí se señala que Jorge Pignataro (1927) “Comenzó en el diario “Epoca,” como crítico teatral y también de cine” (154). Estas líneas no definen obviamente al concienzudo investigador, cuyos libros sobre el teatro independiente oriental son textos de consulta obligados para los teatristas. Se jubiló formalmente en 1994, pero continúa con su labor profesional. Nuestra conversación tuvo como objetivo personal conocer más a fondo el teatro uruguayo, el cual he disfrutado plenamente en mis viajes al Cono Sur. Esta es la síntesis de tal encuentro, realizado el 5 de mayo de 1998.

Ustedes pasaron por un período de once años de dictadura de 1973 a 1984. Al terminar la dictadura, ¿qué cambios observas en el teatro uruguayo?

Lo que se produjo fue un período de desorientación de confusión, aunque se me ocurre que tal fenómeno se está dando a nivel mundial. En todas partes se están produciendo experiencias, exploraciones. Hace unos 25 o 30 años apareció el famoso tema del “teatro de imagen,” que fue desplazando al texto y yo pienso que éste es siempre el soporte literario que permite la conservación de los espectáculos dramáticos, porque por su propia naturaleza, la misma noche que se crean, perecen. No hay dos espectáculos iguales, aunque sea la misma obra, ¿verdad? El teatro de imagen, como toda novedad, irrumpió en forma avasallante y lo único que hizo fue acentuar ese desconcierto y confusión que había en nuestro medio. Porque nosotros acá hemos sido por muchísimo tiempo grandes cultores del teatro realista, naturalista, desde Florencio Sánchez para acá. Pero aún manteniendo esa

característica que lo hace ser teatro de soporte literario, se fueron dando ciertas formas de experimentación procurando trasladar el lenguaje escénico a las nuevas corrientes. Por otra parte se produjo un fenómeno que viene de más atrás, y que es la preponderancia del director, como elemento creador, porque hasta los años cuarenta, el director era un repasador de letras y un marcador de actores, pero desde esa década el teatro uruguayo le dio un papel al director como venía operándose, sobre todo en Europa en cuanto a la función del director como elemento creador. Y fue a partir de ahí que el teatro de imagen también adquirió mucha preponderancia en los últimos quince años.

En este momento podemos decir que se ha reaccionado bastante. No te voy a decir que se esté volviendo a la expresión del teatro naturalista, ni mucho menos, pero se está desembarcando en una forma bastante integrada de ambas expresiones. Estamos asistiendo a espectáculos que sin dejar de lado el soporte literario, también tratan de conciliar la imagen escénica, lo que entra al espíritu del espectador no sólo por el oído, sino también por los ojos. En esa posición han surgido algunos valores nuevos, tanto en la puesta en escena, los directores, como los propios dramaturgos.

Cuando dices valores nuevos, ¿podrías mencionar algunos nombres?

Sí, pero habría que hacer una división. En los años de la inmediata pre-dictadura, y la propia dictadura, ya había gente que estaba escribiendo teatro como Ricardo Prieto, Carlos Manuel Varela, gente de la generación anterior como Carlos Maggi, que en esa época se llamó a silencio. Mauricio Rosencof lo mismo que Híber Conteris padecieron la prisión en manos de la dictadura. Paralelamente un pintor que era Eduardo Sarlós en 1984 cuando empieza a estrenar, deja en parte los pinceles por la máquina de escribir hasta lamentablemente a principios de este año en que falleció, pero que en menos de 15 años de carrera entregó más de 20 obras, casi todas estrenadas, la mayoría premiada, muy bien recibida por la crítica y que ha dejado unas cuatro o cinco obras por estrenar. Puedo mencionarte algunas: *La pecera* (1983), *La dama de Knossos* sobre la poeta Delmira Agustini (1985), *Amarillo color cielo* (1988), *Mujeres en el armario* (1990), *Negro y blanco* (1991), *Santa y Michelle* (1994), *El día que el Río Jordán pasó por la Teja* (1995).

Esos serían los principales nombres. Ahora en cuanto a la generación siguiente (Prieto, Sarlós, Varela, Rosencof) aparecieron otros nombres como Alvaro Ahunchain (1962), hombre joven surgido del ambiente publicitario,

aunque era profesor de literatura y esa amalgama de profesiones lo llevó a realizar un teatro muy interesante en cuanto conciliaba la imagen con el soporte literario. Empezó primero como director y sorprendió a todos con una versión de *Macbeth* (1986) que se efectuó con el grupo en el Teatro Espejos en el Teatro del Anglo (Sede del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo) donde utilizó todos los espacios disponibles, desde el sótano hasta el propio escenario. Debutó con una obra muy simpática que se ha vuelto a representar hace poco, *Cómo vestir a un adolescente* (1985), donde da rienda suelta a las inquietudes de un joven condicionado, presionado o alimentado por influencias hogareñas, domésticas, ya sean las de sus profesores, jefes de oficina en el trabajo. Luego escribió otras más ambiciosas como *All that tango* (1988), una recreación del ambiente uruguayo siguiendo un poco las pautas de la famosa película homónima. Luego tienes *Miss Mártir* (1989), pieza con mucho tratamiento de teatro de imagen estrenada por la Comedia Nacional y que arrasó con varios premios.

Déjame comentarte lo que Ahunchaín me dijo en una entrevista: él reconoce la influencia “a través de la admiración” de Ken Russell, Fellini, Kubrick, Polanski y Orson Welles. En *Miss Mártir* “tenía mucho que ver con el sentido del humor del grupo Monty Python” y el traslado del lenguaje cinematográfico al teatro.”

En 1992 recibió el primer premio Caja Notarial, y el premio Florencio de la crítica por *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro*. Tuvo otros títulos, pero hace un tiempo que no estrena, quizás debido a sus obligaciones o “cocinando” sus obras para darlas a conocer en cualquier momento. Es un hombre joven en su treintena. Junto a Ahunchaín apareció una figura muy emblemática de estas corrientes y se llama Roberto Suárez. Tiene en su haber tres obras de teatro conocidas. La primera se llamó *La fuente del abismo*, frase bíblica, y en que los personajes eran pajarracos, prehumanos, pero que reproducían las características humanas de los celos, las envidias, las rivalidades. La representación se efectuó en un lugar no convencional, una vieja casona adaptada a los efectos del caso. Un tiempo después en una barraca abandonada hizo la segunda pieza, *Kapeluz*. El personaje era una actriz toda vestida de blanco que personificaba la luna, y una serie de personajes que pugnaban por atraparla. En este momento está en Alemania, pues ganó dos premios, uno de la crítica por su última pieza que se llamó *Rococó kitsch o El circo de la irreverencia* (1996) en que presentaba un circo de monstruos, caracterizaciones de situaciones y personajes muy nuestros, con una puesta en escena muy audaz en que el

público quedaba encerrado como en una jaula de leones en un circo. Estuvo en París y al volver obtuvo el Premio del Instituto Internacional de Teatro y ahora está en Alemania.

De las mujeres puedo mencionarte a Ana Magnabosco quien ha tratado de llevar a escena la problemática del hombre nuestro contemporáneo, a través de obras de corte popular y costumbrista. Su primera obra *Viejo smoking* nos trae el espíritu de Gardel a través de una mujer que está invocándolo en una sesión de espiritismo. Como ves, siempre la imagen buscando complementar el soporte literario.

¿Por qué insisto en esto de la imagen complementando el soporte literario? Hay como una especie de reacción frente al teatro de imagen que todavía se sigue cultivando en Europa. Pongo el acento en ello, porque incluso en la Argentina donde llamó mucho la atención, sobre todo a la crítica que reaccionó frente a las experimentaciones que se hacían, se está volviendo a entenderlo así. Hay un dramaturgo, Mauricio Kartun, quien manifiesta, “en este momento estoy en la búsqueda de una síntesis, entre el teatro de imagen y el de lenguaje literario.” En eso está el teatro uruguayo actualmente.

Tu pregunta tenía que ver con el teatro post-dictadura. Voy a ella. Durante la dictadura, el teatro obviamente fue una forma de resistencia, con el papel del director como elemento creador que te mencioné. Te voy a citar ejemplos: cuando El Galpón hizo una versión de *Fuenteovejuna*, adaptada por Antonio Larreta y Dervy Vilas fue uno de los pretextos que utilizó la dictadura para clausurar El Galpón! Y también hubo una versión de *Antígona* de Sófocles dirigida por Mario Morgan y algún otro texto que en este momento se me escapa, pero que marcan la idea del espíritu del teatro independiente, y de la misma Comedia Nacional, aunque ésta estaba muy acotada por su propia condición de instituto oficial. Estuvo intervenida con un coronel a cargo de ella, quien prohibió la representación de *Isabel, tres carabelas y un charlatán* de Dario Fo que estaba por estrenarse. Un iconoclasta no podía ser puesto en escena por el elenco oficial. Terminada la dictadura, hubo que empezar a revisar toda la realidad, y una de esas vertientes ha sido la explotación, en el buen sentido de la palabra, no siempre acertada, como asunto inspirador de las situaciones que se vivieron, de los temas de los desaparecidos, la represión, la censura, pero como retrayéndose. En ese sentido se han dado obras como las del argentino Eduardo Pavlosky y del chileno Juan Radrigán.

Bien, estamos ahora en este período constitucional, legal. Mundialmente hacen crisis ciertas ideologías, y empieza la globalización de la economía. Al producirse este neoliberalismo, y en la parte económica el teatro depende de ello (Pignataro acota: "toda la cultura"), ¿hay autores que se han preocupado de ese tema en sus obras?

Hay un problema en esto. En Uruguay nunca antes hubo subsidios al teatro y recién desde 1992 ha empezado a haberlos cuando se aprobó la ley del Fondo Nacional de Teatro. Hay una comisión que se llama COFONTE (Comisión Fondo de Teatro) integrada por la Sociedad de Actores, los Teatros Independientes, la Asociación de Críticos, la Asociación de Autores y tiene un presidente neutral que es el representante del Ministerio de Educación y Cultura. Pero tiene recursos muy magros. Te doy un ejemplo, y tú que vienes de Estados Unidos, te vas a reír cuando te diga la cifra. Con la primera partida, se quiso hacer una distribución: ¡había 43.000 dólares disponibles y 192.000 dólares de proyectos!

La globalización a nivel planetario es una cosa. Nuestra primera globalización es a nivel del MERCOSUR. Es una preocupación que se ha manifestado públicamente, por intermedio del presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores, Dr. Andrés Castillo, quien decía: "el MERCOSUR de la cultura ¿para cuándo?" Esa inquietud como tema de teatro no está apareciendo, pero sí como vehículo para expresar cosas que se toman de otros autores.

Del teatro del Cono Sur, tú conoces bien el teatro brasileño. ¿Qué puedes comentar al respecto?

Para mí es el mejor del Cono Sur, desde hace 40 o más años atrás y nadie lo supera. Razones, primero porque ha tenido una buena promoción de dramaturgos, podemos citar Oduvaldo Viana Filho, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri y otros, pero además directores creativos, actores formidables. Yo recuerdo haber visto, te hablo de unos 30 años acá, el Teatro Oficina de Sao Paulo que lo dirigía un ucraniano emigrado a Brasil llamado Eugenio Kusnet quien hacía *Andorra, los pequeños burgueses*, en unas versiones formidables; también recuerdo a grandes actrices como María dalla Costa, Dulcina de Moraes, Casilda Becker, directores como Augusto Boal quien felizmente continúa en actividad o Antunes Filho y ahora Gabriel Vilela que es uno de los más jóvenes.

Bueno, este teatro que tú conoces y viene a los festivales, ¿le ha dejado algo al teatro uruguayo?

En cuanto a integrar ciertos conceptos y principios ha dejado evidentemente su huella, y lo acabamos de ver ahora mismo con la presencia de Aderbal Freire Filho que apareció hace diez años acá en Montevideo en una muestra de teatro con una obra que se llamaba *La mano en el guante*, dos años después regresó con *Bésame mucho*, pieza que fue un exitazo. Luego fue captado por la Comedia Nacional en la que dirigió *Mefisto*; con El Galpón, *Los comerciantes* de Gorki. Es un teatrista que ha dejado su impronta. No sé qué te habrá parecido el *Molière* (se refiere a la pieza de Mijail Bulgakov en traducción de Alberto Guarnieri, estrenada por la Comedia en su temporada oficial LII, 1998).

El uso del espacio escénico me pareció genial, y con esa gran acústica que tiene la sala de la Comedia Nacional, la actuación fue de primera. El público en el escenario y palcos permitió enfrascarse en movimientos coreográficos y gestos que de otra manera no habríamos disfrutado al máximo.

Y eso que te comenté que no había sido pensada para ese espacio. Hay un teatro que se está terminando de reciclar, el Teatro Victoria, pero debido a que el elenco podía recitar la obra estando dormido, se abrió la temporada del Solís con ella.

Una pregunta de tipo personal. Tú eres periodista de profesión. ¿De dónde surge esto del teatro?

Lo tengo en la sangre, por la simple razón de que toda mi familia por parte de madre fue gente de teatro. Mi tío mayor, José Calero, fue jefe de maquinistas del Teatro Solís; su hermano menor, Lorenzo, fue maquillador y peluquero. No fueron creadores, fueron artesanos. Y mi madre hacía vestuario! De la mano de ella entré al Solís a los seis años.

¿Cuándo empezaste a escribir crítica de teatro?

Empecé a hacerlo desde el año 1962. Es una anécdota que siempre la cuento pues a mí me dio mucha satisfacción. Hasta ese momento era crítico de cine en el diario Epoca que ya no existe, fundado por Carlos Quijano. Me

pidieron que reemplazara al encargado de la sección teatro y que había un espectáculo en el Solís para comentar. ¿Qué o quién se presentaba? Vittorio Gassman realizaba un excelente collage titulado *El juego de los héroes*. Me gustó, pero me chocó ese alarde de divismo que desplegaba. Entonces titulé la crónica con un juego de palabras de Ugo Beti “El error de estar vivo” y le puse “El error de ser divo.” A los dos o tres días de la crónica me llama el director del diario, un joven de 23 años llamado Eduardo Galeano para presentarme a un señor de anchas espaldas, quien cuando se da vuelta hacía mí, era nada menos que Carlos Martínez Moreno! (novelista, un gran crítico teatral, falleció en el exilio en México). Y me dijo “Esa era la crónica que yo hubiera escrito.” Para mí fue el mejor espaldarazo. Y de ahí no paré más.

¿Y el teatro argentino?

Tiene altibajos porque está muy influenciado por los factores comerciales. No sé en Brasil, pero en Argentina es donde el teatro comercial está más desarrollado y eso, quiéraslo o no, envenena la cosa desde el punto de vista estético. En cuanto a tu comentario de la influencia del teatro argentino sobre el uruguayo, te diré que no, es muy distinto, hasta en la reacción del público. A mí hay actores argentinos que me han dicho que le temen al público montevideano porque se parece al de Córdoba o Rosario. Pues hay que distinguir entre teatro argentino y teatro porteño. ¡Cuidado! Y tú que comentabas sobre la globalización, ellos debieran empezar a globalizarse dentro de su entorno socio-político.

Como lo digo en mi libro, en Argentina, el teatro independiente surgió como reacción al teatro comercial. Mientras que acá surgió frente a un vacío, pues no había nada.

Una última pregunta. ¿Cuál es tu opinión del teatro uruguayo?

Ha quedado a nivel de consumo local, no se ha proyectado. Jacobo Langsner sería la excepción, radicado hace años en Buenos Aires. El continúa un poco la línea de nuestros dramaturgos que estrenaron en la capital bonaerense, como Florencio Sánchez, Vicente Martínez Cuitiño, Edmundo Bianchi. Fíjate que Carlos Mauricio Pacheco que era un gran sainetero, era uruguayo, y tuvo sus grandes éxitos en la Argentina. Tallaba a la par con Nemesio Trejo, Exequiel Soria, Enrique García Velloso. Acá se estrenan obras argentinas todos los años, y en Buenos Aires, nuestros autores a duras

penas. De Sarlós una sola obra, *Negro y blanco*, se dio en Buenos Aires. Le cuesta al dramaturgo uruguayo entrar en el mercado teatral bonaerense.

En cuanto al público montevideo, a mí me parece que tiene una gran cultura teatral.

Tiene bastante afición al teatro. Eso te explica la gran cantidad de espectáculos que hay. Con todo, no es gran público. Fíjate que una obra como *Rompiendo códigos*, que estuvo cuatro años en cartel, necesitó tres años para llegar a las 250 representaciones y reclutar 30.000 espectadores. Para una ciudad con menos de un millón y medio de habitantes, es apenas el dos por ciento. Y sin embargo fue un éxito.¹

Wichita State University

Nota

1. Agradezco a mi Universidad que a través del Faculty Support Committee, me otorgó un “grant” para realizar la presente investigación, parte de un proyecto mayor.