

## En qué está el teatro uruguayo

### Jorge Pignataro Calero

*Cuando termine el 2000 y se celebre el real fin del siglo XX y del milenio, entre otros temas abundarán los balances retrospectivos del teatro uruguayo. Entretanto, celebremos su madurez, su creciente profesionalismo, su indeclinable espíritu investigativo; e intentemos una prospectiva.*

Un análisis de tal magnitud no puede saltarse las condiciones sociales, políticas y económicas en cuyo marco se desenvuelve el hombre contemporáneo cualquiera sea su ubicación: protagonista, destinatario/receptor, o mero testigo – a menudo indiferente – de las preocupaciones estéticas y humanas de esa inquieta minoría que transita por nuestros escenarios. Un somero y esquemático inventario incluiría las más diversas referencias, algunas muy naturales y obvias; ya sea por solo acto de presencia (como los medios masivos de comunicación); o por virtual ausencia, como la escasa y endeble producción dramática vernácula.

### La madurez indudable

Una larga lista de espectáculos confirma la impresión de que ella es un estado firmemente alcanzado por el teatro uruguayo y que tal madurez no es un fenómeno reciente, sino que se remonta a treinta o cuarenta años atrás. En el extremo más remoto de ese lapso bastaría citar (por razones de espacio sólo se menciona director y año) a *Burla por burla* (Pepe Estruch, 1965), *Marat-Sade* (Federico Wolff, 1966), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (Atahualpa del Cioppo, 1965), *Fuenteovejuna* (Antonio Larreta, 1969) o *Antígona* (Mario Morgan, 1971); y en el más cercano, *La ópera de dos centavos* (Jorge Curi, 1998), *Los asesinos* (Omar Grasso, 1999) o *Una cita con Calígula* (Roberto Suárez, 1999).

Entre ambos extremos se inserta el oscurantista período de la dictadura militar y la represión previa que en vano procuraron ahogar al teatro uruguayo, que las sorteó airosamente incólume con muestras de esa madurez como *La empresa perdona un momento de locura* (Marcelino Duffau, 1981) o *La cacatúa verde* (Júver Salcedo, 1982), además de las citadas *Fuenteovejuna* y *Antígona*. Madurez y resistencia que fueron asumidas en primera línea por El Galpón, que se galvanizó en el exilio mexicano; y por el Teatro Circular de Montevideo con recordados exponentes de la dramaturgia nacional de entonces y de comprobable vigencia aún hoy: *Decir adiós* de Alberto Paredes (1979), *El herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi (1981) y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites (1952), todos ellos dirigidos por Jorge Curi.

Sin embargo, esa madurez no fue un elemento continente sino que está en la base de la libertad, la creatividad y la trascendencia que, por definición, vienen alimentando al teatro a través de los siglos; y que en el caso particular del teatro uruguayo le han permitido persistir sin mengua de su vigor y calidad, enfrentado a los medios masivos cuyos sucesivos aluviones tecnológicos, en abusiva competencia, le han ido cercenando crecientes parcelas de contacto popular en un orden cronológico implacable: primero el cine, luego la radio y la televisión, más tarde el video y el cable, y ahora la cibernética.

Progresión que el dramaturgo Andrés Castillo, con filosa y contundente dialéctica, ha ilustrado reiteradamente citando un pasaje del sainete *Moneda falsa* (escena VII, cuadro I) de Florencio Sánchez:

CARMEN: ¿Se puede saber qué tenés?

MONEDA: Te he dicho que estoy muy aburrido.

CARMEN: Andate al teatro.

y reflexionando sobre los cambios que ese diálogo habría sufrido en lo que va del siglo atendiendo a la variedad de opciones que en ese lapso ha ofrecido (y ofrece) el publicitado “mundo del espectáculo.”

### **Cómo defenderse**

Para alcanzar esa madurez las herramientas iniciáticas fueron el rigor y la disciplina impuestas para encaninar quemantes vocaciones juveniles por maestros como Pepe Estruch, Margarita Xirgú, Atahualpa del Cioppo, Federico Wolff o Armando Discépolo, entre otros, que cuajaron en la fermental labor académica de la Escuela Municipal de Arte Dramático y los subsiguientes cursos de algunos grupos independientes; y que luego ambientaron la proliferación de cursos de formación actoral de distinto calibre, desde los que hunden sus propuestas en criterios integrales (Bayerthal), de perfil iconoclasta (Cermínara-Restuccia), de cierta última novedad

(Alambique), hasta los del puro y simple pragmatismo docente esgrimida por actores y directores con veteranía y experiencia probadas.

Pronto se vio, sin embargo, que con la docencia no bastaba, y se fue apelando a recursos que la inventiva propia iba aportando; o que procedían de modelos extranjeros importados por los contados teatristas locales que – aún con las limitaciones de los acotados medios económicos que padece el teatro nacional – tenían oportunidad de viajar. Fue así como modesto, humilde, si se quiere entrañable, nuestro teatro salió a las calles mirándose en el espejo famoso de seculares modelos europeos, o fundiéndose de a ratos con el espontaneísmo carnavalesco; y llegando recientemente a treparse a los autobuses del transporte colectivo de la mano del director Enrique Permuy y su grupo Polizónteatro, sin olvidar que ese recurso lo viene explotando desde hace casi diez años el director Marcelino Duffau con *Barro negro* del venezolano José Gabriel Núñez.

### Investigación y búsqueda

Mucho más se multiplicaron las propuestas para el público infantil, semilla de futuros espectadores, cuya nutrida y variada oferta si bien permitió que algunos oportunistas encontraran en él un circunstancial modus vivendi, dejó en definitiva el positivo saldo de una promoción de valiosos especialistas, como Angelita Parodi, España Andrade, Ricardo Fontana, Roberto Andrade, Walter Coteló, Wáshington Sassi o Ignacio Cardozo, entre otros. Paralelamente, una entusiasta aunque reducida legión de titiriteros se venía moviendo con similar inquietud, a partir de los trabajos iniciales de Irma Abirad y sus títeres de Maese Pedro, pasando por Nicolás Loureiro en El Galpón, o los Títeres de Cachiporra de Javier Perazza y Ausonia Gonde, hasta llegar a los “Gira-Sol” de Gustavo “Tato” Martínez y Raquel Ditchekenian.

Tales empeños convergentes, considerados por algunos como tangenciales o residuales fueron, en todo caso, también insuficientes en grado variable. Los mayores esfuerzos, entonces, se orientaban a la búsqueda de nuevos caminos con dos líneas fundamentales de trabajo: la puesta al día de los repertorios revisando los grandes títulos y autores del teatro universal o incorporando los hallazgos más recientes; y el creciente abandono del “tradicional teatro a la italiana” y el derribo de la famosa “cuarta pared,” impulsados a comienzos de los años 50 con el Teatro Circular (al que nada menos que Eduardo Pavlovsky considera el mejor del mundo en su especie).

Y así como en su momento Larreta y Wolff, con Sergio Otermin y Eduardo Schinca, acercaron títulos y autores considerados entonces “última palabra” (Weiss, Handke, Triana, Pinter, Albee, Frisch, Dürrenmatt), más recientemente Nelly Goitiño, Bernardo Galli, Ernesto Clavijo, Altredo Goldstein, Horacio Buscaglia y, en cierta

medida, Jorge Denevi y Omar Varela, introdujeron a Roger Vitrac, Bernard-Marie Koltés, Sergi Belbel, Eric Emmanuel Schmidt, Stephen Berkov, Botho Strauss, Heiner Müller, Athol Fugard, y algunos brasileños. Paralelamente, el binomio Cerminara-Restuccia abordaba una línea deliberada y sostenidamente “transgresora” explorando a Genet, Arrabal, Ionesco, Vian, Artaud y Beckett

Los espacios escénicos no convencionales, por otro lado, se multiplicaron aceleradamente, no sólo a impulsos de la creciente escasez de salas tradicionalmente aptas para la expresión escénica, sino también de un espíritu investigativo que procuraba rodear los textos de marcos y climas innovadores, expresivos por sí mismos en su envolvente concepción al tiempo que buscaban alejarse del soporte literario como resorte dramático y se adherían a la novedosa propuesta del “teatro de imagen.”

Tal orientación no siempre dio frutos adecuados, a menudo fallidas experiencias, pero igualmente propició el surgimiento de nuevos directores y autores – o ambas cosas a la vez – como Roberto Suárez, María Dodera, Mariana Percovich, Alberto Rivero, Diana Veneziano, Mariana Wainstein, Rubén Coletto, Fernando Beramendi, Marina Cultelli o el binomio Bianchi-Molina, en cuyas manos y las de un grupo de entusiastas e imaginativos técnicos jóvenes que apuntalan sus montajes reside, por ahora, la posibilidad de búsquedas y el encarrilamiento de lo que en un principio fue devoto encandilamiento, un tanto esnob, por la pura imagen.

### **¿Y el autor nacional?**

Es un tema que habría que analizar separadamente y con minucia que aquí no cabe; pero que, de todos modos, no se puede soslayar. A menudo con mayor compromiso ideológico que estético, el autor nacional no siempre ha tenido la fuerza o el empuje requerido por el ritmo de los procesos aquí analizados, limitándose con frecuencia a verlos pasar a su lado. Además, los concursos cada vez menos frecuentes no ayudaron mucho, por cuanto los triunfadores sólo raramente lograron ver montada la propuesta ganadora, siendo voz corriente en el ambiente “huirle” al autor nacional o recurrir a él para simplificar problemas de derechos – otro gran tema que también merecería detenido análisis aparte – aunque hay (y hubo) autores muy prolíficos y estrenados, como Dino Armas, Jacobo Langsner o el malogrado Eduardo Sarlós.

Ultimamente resurgió a la merecida consideración y revaloración Alberto Paredes (también, como Sarlós, fallecido en 1998); llaman la atención los ascendentes Adriana Genta, Raquel Diana y Ricardo Grasso; Ricardo Prieto que fue y vino del naturalismo al simbolismo poético y viceversa, se ha volcado a la narrativa; Andrés Castillo reaparece a menudo con sus estampones populares que últimamente insinúan un sesgo onírico; Juan C. Legido y Milton Schinca asoman muy de tanto en tanto; mientras Mauricio Rosencof, Carlos Manuel Varela y Víctor Manuel Leites son valores

firμες en su sostenida solidez dramaturgica que, junto a algunos de los jóvenes antes citados (Suárez, especialmente) son los solitarios animadores de un casi desértico paisaje.

### **El ansiado profesionalismo**

Profesar, define el diccionario, es “ejercer una ciencia, arte u oficio”; y en una segunda o tercera acepción agrega: “con inclinación voluntaria y continuación en ella,” conceptos todos que casan perfectamete con la madurez del teatro uruguayo alegada en los primeros párrafos del presente comentario. Pero el diccionario prosigue definiendo “profesión” como “empleo, facultad u oficio que cada uno tiene y ejerce públicamente”; y en lo atinente a “profesional” y “profesionalismo” expresa: “Cultivo o utilización de ciertas disciplinas, artes o deportes, como medio de lucro.” Es decir, como modus vivendi, como medio de vida y subsistencia. Pero en ninguna parte de las transcriptas definiciones se cuestiona la legitimidad de la pretensión lucrativa.

Viene de lejos esa pretensión; y en el medio uruguayo ya en los años 50 polemizaba ardientemente en su favor el maestro Atahualpa del Cioppo. La fundación de la Comedia Nacional promovió un núcleo de profesionales de casi total dedicación o a tiempo casi completo; y mirándose en su espejo y al amparo de condiciones socioeconómicas poco a poco más adecuadas, el número de teatristas profesionales se fue incrementando con figuras que, sin apartarse de la disciplina artística original, cubrieron sus jornadas de trabajo compartiendo la dirección escénica con tareas docentes (Carlos Aguilera), empresariales (Mario Morgan, Omar Varela) televisivas (Rubén Castillo, Jorge Denevi) o periodísticas (Gustavo A. Ruegger, Alfredo Goldstein); y la actuación con la publicidad (Héctor Guido, Juan A. Saraví) o el periodismo televisivo), siendo muy excepcional el acceso de nuestros teatristas a la pantalla chica en telenovelas (*La casa de Pola, A cara o cruz, El año del dragón*) o en programas de humor (*Decalegrón, Plop*).

En esas condiciones, buscando defender la reducida superficie de contacto del teatro nacional con el público porque en ella le iba su propia supervivencia; y explorando la potencial posibilidad de incrementarla al tiempo que se atendían los importantes cambios socioeconómicos producidos en los últimos años (las sempiternas leyes del mercado. etc.) irrumpió el sistema del “socio espectacular.” Más que una aparentemente simple tarjeta de abono a espectáculos teatrales, cinematográficos, deportivos y otros beneficios, fue la piedra en el charco que desató una de las más apasionadas polémicas habidas en la historia del teatro uruguayo, que aún continúa aunque con más baja intensidad. A los grupos e instituciones involucrados inicialmente en tal sistema se agregaron otros, todos los cuales han vuelto a ver colas de potenciales espectadores ante sus boleterías, donde a menudo

ha vuelto a lucir el codiciado cartel de “localidades agotadas,” e intensificando su actividad mediante una política de repertorio.

Quienes se opusieron a ella, ya sea por cuestiones de principios o tal vez temerosos de una perjudicial polarización del público, se agruparon en la Asociación de Productores Teatrales Profesionales, que ha tenido la virtud de definir con precisión el perfil y la condición de tales, estableciendo relaciones internas y frente a terceros que permiten defender en mejores condiciones el trabajo artístico de sus adherentes. Una doble apertura, pues, que ha roto con algunos viejos moldes y creado otros nuevos, dentro de los cuales caben diversas formas del ansiado profesionalismo y distintos niveles de exigencia artística, incluso el antaño mal mirado “teatro comercial.” Distinguir unos de otros y evitar perniciosas confusiones es la delicada tarea que aguarda a los teatristas uruguayos de aquí en más, a la cual la crítica puede – y debe – hacer aportes sanamente esclarecedores. Pero aún queda mucho paño para cortar, sin duda.

*Montevideo*