

El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?

Roger Mirza

I. Introducción

En un panorama que abarque el sistema teatral uruguayo de la última década pueden señalarse claramente dos períodos marcados por el fin de la dictadura militar en noviembre de 1984, con múltiples repercusiones en el sistema socio-cultural en el que se inscribe el teatro.

El primer período nace alrededor de 1980, con un lento y gradual descongelamiento político, la aparición de nuevas publicaciones periódicas con ligeros matices opositores, semanarios como *La Semana* ya desde 1979, seguidos de *Opinar*, *El Correo de los Viernes*, y *La Democracia*, al año siguiente, el plebiscito que dijo "no" a los intentos de continuismo militar, las elecciones internas de los partidos políticos, hasta las elecciones nacionales del 1984 aunque con varios dirigentes y partidos aún proscritos.

Desde el punto de vista teatral este primer período coincide en sus inicios con los festejos de los 25 años del Teatro Circular en 1979 que estrena ese año obras exclusivamente nacionales, a partir de un concurso al que se presentan un centenar de textos, con varios espectáculos de interés que denuncian en forma indirecta la situación política, junto con otros síntomas de recuperación: el nacimiento de nuevos grupos y de algunas salas, una escuela privada de teatro, concursos de dramaturgia y una afluencia creciente de público.

El segundo período comienza en 1985 y abarca el teatro de la post-dictadura hasta hoy, 1985-1991, donde las transformaciones del sistema político-social que produce el retorno a la democracia incidirán de múltiples modos en el sistema teatral: regreso del grupo El Galpón exiliado en México y recuperación de su sala, redistribución de los teatros independientes que incorporan a actores y técnicos que vuelvan del exilio o que estaban proscritos por la censura, reaparición de dramaturgos antes prohibidos y encarcelados (Mauricio Rosencof, Hiber Conteris) o en el exilio (Milton

Schinca, Mario Benedetti) o retirados (Carlos Maggi), modificación de los contenidos textuales de las obras, cambios en los modos de representación y en la ideologización de los espectáculos por la alteración del contexto del espectador.

Por otro lado, se puede observar en ambos períodos un relativo retroceso del teatro-épico-didáctico de inspiración brechtiana y de denuncia social y política, fenómeno que responde también en los años de la dictadura a la necesidad de evitar la censura, pero que persistirá posteriormente a la caída del régimen militar, en el segundo período de la década. Al mismo tiempo se produce, también, una exploración de nuevos lenguajes y una nueva concepción del espacio escénico, un rechazo progresivo del naturalismo y de lo discursivo o explicativo, del desarrollo lineal de las escenas y del montaje como ilustración de un texto dramático construido sobre la sucesión de diálogos, donde la acción escénica resulta sólo un soporte de aquellos. Cobra gradualmente preeminencia la concentración en un solo espacio físico con referentes simbólicos, el tratamiento de la música y la iluminación como signos que interactúan con la palabra, el cuerpo del actor y los objetos, el relativo abandono de las reconstrucciones naturalistas de ambientes, la simplificación de la escenografía, el decorado y el vestuario, la yuxtaposición de escenas, el predominio de la sensación, la ambigüedad, la sugestión, el rito y el ceremonial. Características que coexistirán con las formas tradicionales y que se acentuarán sobre todo en el segundo período.

II. Primer período, algunas características

II.1 *El sistema textual*

Después de una clara retracción en el número de estrenos anuales, de grupos activos, de propuestas novedosas o de calidad durante los primeros años de la dictadura (1973-1978), el período que se inicia alrededor de 1979 marcó, en primer lugar, un vuelco hacia los textos nacionales y latinoamericanos en el repertorio de los grupos, revirtiendo así una tendencia cosmopolita de fuerte influencia europea y norteamericana, característica que aún perdura en menor medida y que había marcado intensamente al teatro uruguayo de las décadas anteriores. Este crecimiento de la proporción de textos uruguayos y latinoamericanos se acentuará a partir de 1979, llamado el "año del autor nacional," destacándose el Teatro Circular como uno de los principales promotores de esta tendencia, pero también el Teatro de la Ciudad y los grupos más jóvenes.

Por otra parte, el teatro se había vuelto durante la dictadura un espacio de resistencia ideológica a través del sistema textual y espectacular. En el

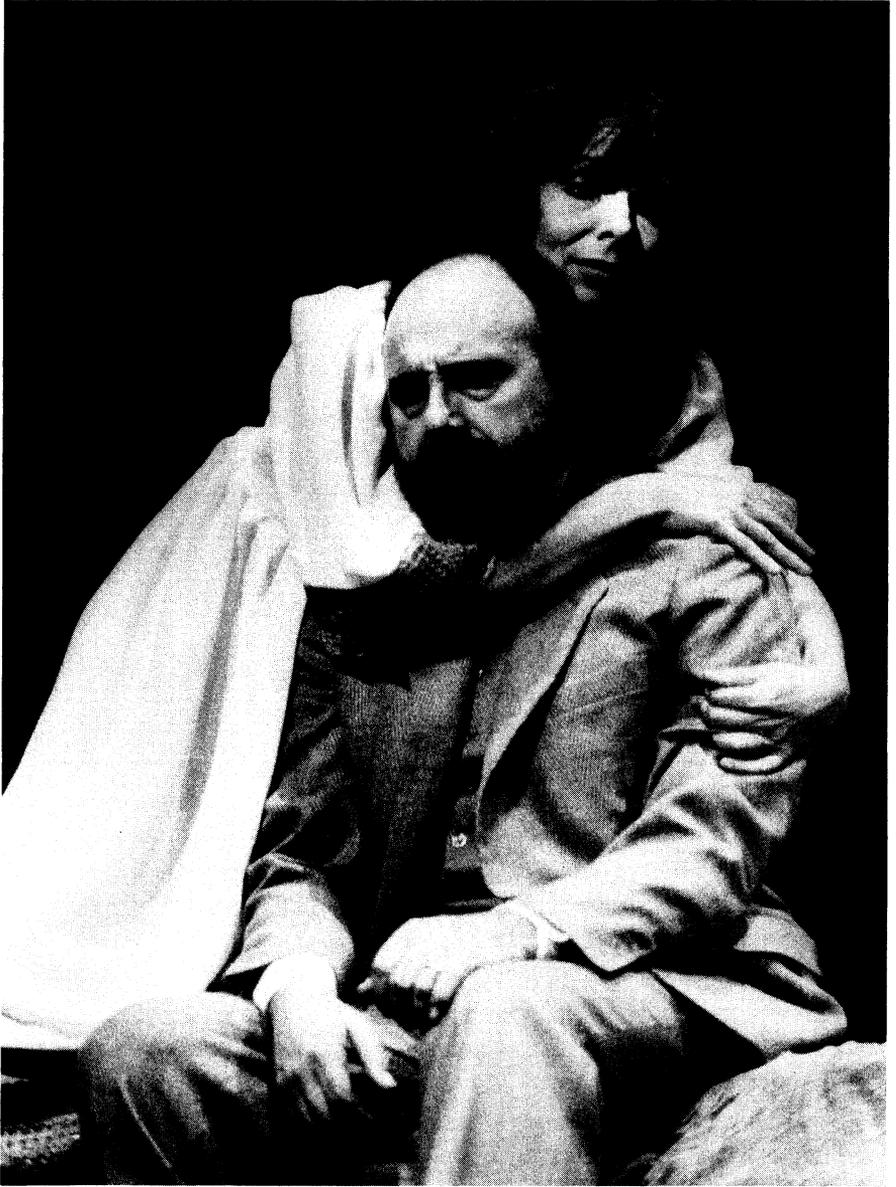
sistema textual de las obras representadas aparecen así con insistencia los temas del poder arbitrario, la represión, la prisión y otras formas de encierro, la censura, la lucha por la libertad, etc., a través de alusiones, metáforas, símbolos, parábolas, más o menos transparentes, que se acentúan a partir de 1979 apuntando en forma indirecta pero evidente a la situación contextual del receptor y respondiendo a su necesidad de un discurso alternativo que expresara lo que callaba e intentaba disimular el discurso oficial. Son ejemplos de esta característica obras como *El mono y su sombra* de Yahro Sosa (Teatro Circular 1979)¹, *Pater Noster* de Jacobo Langsner (Teatro Alianza, 1979), *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980), *El herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi (Teatro Circular, 1981), entre las más destacadas.

Responde a similares intenciones la elección de obras del repertorio universal como *El enemigo del pueblo* de Ibsen (Teatro del Notariado, 1980), *Prometeo encadenado* de Esquilo (Teatro Alianza Francesa, 1981), *Galileo Galilei* de Brecht (Teatro del Notariado, 1982), *La cacatúa verde* de Schnitzler (Teatro de la Gaviota, 1982), así como *Woyzeck* de Büchner, *Marat Sade* de Weiss y *Electra* de Sófocles (las tres por la Comedia Nacional en 1984), entre los espectáculos más logrados.

II.2 La producción espectacular y el público

Las referencias textuales mencionadas se multiplican en el sistema espectacular, sobre todo con las posibilidades gestuales y de entonación que los actores aprovecharon al máximo, empujados también por las sobre interpretaciones del propio público, ávido de ver y oír en el escenario las alusiones a su difícil situación socio-política, creándose una suerte de complicidad entre actores y espectadores. El teatro se convirtió así en un espacio alternativo donde la sociedad podía exteriorizar en forma comunitaria su protesta y su rechazo velado al régimen autoritario, en un proceso que se acentuaba paralelamente al lento retorno a la democracia. De allí la gran afluencia a las salas a partir del 79 y el 80, que multiplicó el número de espectadores hasta niveles nunca alcanzados en las décadas anteriores, llevando a espectáculos como *El herrero y la muerte*, *Doña Ramona* o *La empresa perdona un momento de locura* del venezolano Rodolfo Santana (Teatro Circular 1981) a más de 500 representaciones cada uno a lo largo de varios años.

En cierto modo en relación con esa intensa participación del público, pero también por factores externos que llevaron a la acentuación de la especificidad del teatro frente a fenómenos como la televisión, crece también la tendencia a la elección de salas de dimensiones reducidas que estrechan el contacto con los espectadores, lo que lleva a la apertura de nuevos espacios



Delmira de Milton Schinco. Comedia Nacional. Elisa Contreras y Jaime Yavitz.

teatrales: Sala II del Circular (desde 1977), Teatro Tablas (1979), Sala II de la Alianza Francesa, Teatro Alianza, Casa del Teatro, que en general tienen entre 100 y 200 localidades, en una característica que se prolonga más allá de 1984. Importa destacar también la sucesión de reaperturas de salas (El Tinglado, La Máscara, La Candela, etc.) en contraste con los primeros años de la dictadura.

II.3 *Un nuevo modo de producción: el Teatro Barrial*

Un fenómeno interesante en este período es el surgimiento del teatro barrial, con elencos pequeños, integrados mayormente por jóvenes, que se diferencian por un modo de producción más informal, en salas improvisadas de cooperativas de vivienda, clubes zonales, salones parroquiales, en varios barrios de la ciudad y también en las zonas periféricas. Se trata de espectáculos apoyados casi exclusivamente en los actores y el texto, de fuerte arraigo social. El repertorio es predominantemente uruguayo, con algunos textos latinoamericanos (chilenos o argentinos), fuertemente impregnados de la realidad cotidiana, tanto en el habla como en los personajes, objetos y situaciones. El movimiento alcanzó cierta proyección, con varios Encuentros de Teatro Barrial (el primero en 1981) y la fundación de una escuela teatral en 1983 en una zona suburbana y significó un importante intento de acercamiento a un público marginal que en su mayoría veía teatro por primera vez. Posteriormente, el movimiento perdió impulso, sobre todo a partir del retorno a la democracia (1985), aunque sin desaparecer.

II.4 *Indicios de un cambio de paradigma*

En cuanto a la aparición de nuevas concepciones escénicas que apuntan a un cambio de paradigma y a una búsqueda de un teatro menos explicativo y naturalista se pueden señalar importantes indicios ya en varias obras del 79, como *Quiroga* de Víctor Manuel Leites (Teatro Circular), *Delirios* sobre textos de Ionesco (Alianza Francesa), *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980), que se caracterizan por la creación de un espacio simbólico, la superposición de tiempos, diálogos por momentos inconexos, la creación de un juego de tensiones entre el adentro y el afuera--frecuentemente invisible pero audible--, la subordinación de la acción a la atmósfera, el clima, la música, la iluminación y el gesto, en una estética de la fragmentación y la yuxtaposición que sustituyen la ilación narrativa y la causalidad, donde lo sucesivo no es consecutivo y no se cumple el "post hoc, ergo propter hoc."

Además de algunas de las características mencionadas, encontramos un retorno a las fuentes populares en varios espectáculos y particularmente en *El*

*herrero y la muerte*² de Mercedes Rein y Jorge Curi, bajo la dirección de este último, que retoma la vieja leyenda del herrero que burla a la muerte. Con un tono desenfadadamente burlón, una gran libertad para crear una acción coherente en medio de la inverosimilitud y la diversidad de escenas, con personajes como Nuestro Señor, San Pedro, el Diablo--irónicamente llamado Caballero Lili--y la muerte personificada, escenas en la Tierra, en el Cielo y en el Infierno, varios niveles de espacios, un habla semigauchesca, regionalismos y anacronismos hilarantes, la intervención de un coro de miserables que rodean al herrero llamado Miseria, la desacralización de algunas fuerzas terribles o inapelables, y la liberación bufonesca frente a cierto autoritarismo y al poder de la muerte, la obra acumula contradicciones, humor, diferentes niveles de lengua, dichos y costumbres populares, en una estética polifónica y de carnaval, en el sentido de Bajtin.³ El espectáculo obtuvo, además, enorme éxito en nuestro país y otros de América Latina, convocando incluso a espectadores que nunca habían concurrido al teatro, por todo lo cual se convierte en el más importante del período mencionado.

III. El período de la post-dictadura: 1985-1990

III.1 El nuevo contexto político y cultural

Con la caída de la dictadura en 1985 asistimos en primer lugar a un reagrupamiento de elencos y actores, así como a la reanudación del diálogo entre las generaciones, favorecido por el retorno de dramaturgos, actores y directores. Además de esta reorganización, los grupos deben enfrentar la necesidad de un cambio de lenguaje ante el nuevo contexto político y cultural, la desaparición de la censura y otras prohibiciones; pero también el problema de la pauperización del país y de la población, víctima del desempleo y el subempleo que alcanzan niveles catastróficos, el deterioro de la educación, el descenso del salario, la emigración nuevamente, esta vez por razones económicas, que afectará sobre todo a los jóvenes, la pérdida de varios mitos e ilusiones como el de la tradición democrática del país, su bienestar económico, su estabilidad y su nivel cultural que lo convertían en la "Suiza de América," las posibilidades de una revolución social, etc. A todo lo cual se agrega el problema de la retracción del público.

Frente a esta situación los teatros independientes intentarán sostenerse por medio de socios permanentes (como es el caso de El Galpón, Teatro Circular, La Gaviota y La Candela) que aportan una mínima cuota mensual que también resultará insuficiente, mientras todo el movimiento teatral reclama una ley que lo apoye. La precariedad de los medios, el deterioro de algunas salas y la condición obsoleta de la infraestructura técnica, se reflejarán,



Don Juan o La orgía de piedra, versión libre de Alvaro Ahurchain. Teatro Circular de Montevideo.

a pesar de todos los esfuerzos, en muchos de los montajes de estos elencos que no perciben ninguna subvención (sólo la Comedia Nacional está subvencionada en el país).

III.2 La búsqueda de lenguajes escénicos no tradicionales

En cuanto a los espectáculos, una de las primeras características es la diversidad de propuestas, la profusión de estilos, la coexistencia del teatro naturalista, el teatro épico-didáctico, la reaparición de algunos textos de vanguardia, los montajes de clásicos universales, desde Esquilo y Aristófanes hasta Strindberg, Valle Inclán, García Lorca, Pirandello, Brecht, Pinter y Beckett, pasando por Shakespeare, Molière, Ibsen y Shaw, junto a los textos latinoamericanos y uruguayos, en una variedad que es síntoma de desorientación pero también de experimentación, tanteo, exploración de la nueva realidad y de los medios escénicos, con una creciente jerarquización del espacio físico.

Se acentúa también en este período la importancia de los espectáculos montados a partir de textos nacionales, así como las adaptaciones libres de textos narrativos (de Cervantes, Tolstoi, Kafka, Böll, García Márquez).

Por otra parte, la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos con arraigo nacional y popular se manifiesta a través de múltiples temas y estilos como en *Salsipuedes* de Alberto Restuccia (Teatro Uno, 1985), sobre el exterminio de los indios charrúas (últimos sobrevivientes de su raza, en 1834), en una puesta que se despliega en todo el ámbito de la sala y aún en el foyer, con diferentes relatores y escenas superpuestas, que se apoyan en imágenes, movimientos, una música compuesta en base a percusión y frotación de elementos naturales primitivos, fragmentos de diálogos, o *El regreso del gran Tuleque* de Mauricio Rosencof (Teatro La Gaviota, 1987), que incorpora la murga en un espectáculo de neto corte popular centrado en personajes marginales a través de una visión que fusiona diálogos y fragmentos realistas con cantos, baile, situaciones y diálogos grotescos o poéticos, en una ruptura de las convenciones y de la verosimilitud.

A su vez, el tema gauchesco y la conexión con el origen de nuestro teatro criollo encuentra en la revisión de *Juan Moreira* de De Cecco (Teatro Circular, 1987) un audaz montaje que se inicia con una farándula callejera. Las leyendas y el cuento popular criollo darán origen a *Entre gallos y medianoches* de Mercedes Rein y Jorge Curi (El Galpón, 1987) mientras que *Frutos* de Carlos Maggi (Teatro Circular, 1985) propone una revisión de una de las principales y más controvertidas figuras históricas de nuestro país (Fructuoso Rivera), en un montaje que responde a una poética de sueño convirtiendo el espacio en el escenario de los pensamientos y recuerdos del personaje. Del

propio Maggi es también *El patio de la torcaza* (El Galpón, 1986), que retoma varios recursos, personajes y tópicos del grotesco, reelaborados, para crear una sombría y mordaz alegoría del país y sus habitantes.

En un estilo más despojado y menos complejo *Viejo Smoking* de Ana Magnabosco (Teatro la Candela, 1988) retoma el mito de Gardel a través de los sueños de una mujer sumida en la miseria, en una desgarradora visión.

La exploración del mundo interior, con poderosas imágenes que parecen emerger de zonas inconscientes, y una ruptura más radical con lo discursivo aparece en *All that Tango* (Teatro Espejos, Ala del Anglo, 1988) de Alvaro Ahunchañ, también autor de *Cómo vestir a un adolescente* (1985), de *Miss Mártir* (1989), de una exitosa adaptación de *Macbeth* (1986) y del *Don Juan* de Molière (Teatro Circular, 1990), entre otras obras.

Inspirada en la película de Bob Fosse cuyo título parafrasea, la obra fue dirigida por el propio Ahunchañ, quien siempre pone en escena sus propios textos, en otra característica de esta orientación hacia el fenómeno escénico. El espectáculo proyecta los demonios personales del autor tironeado entre un trabajo alienante, sus relaciones amorosas y su necesidad de crear, con una vigorosa concepción que cuestiona las convenciones teatrales, incorpora un cantante de rock, escenas grotescas de una pesadilla, figuraciones de la muerte, superponiendo réplicas, fragmentos de diálogo, y transformando el espacio en una retorcida pista de obstáculos, fabricada con tubulares (escenografía de Carlos Zino) que circunda toda la escena y por donde evolucionará el actor.

Los girasoles de van Gogh (Teatro Circular, 1989) de Luis Vidal, bajo su dirección, se inscribe también en esa tendencia hacia un teatro menos discursivo y racional, que indaga el mundo interior, la fuerza de las pulsaciones, la angustia metafísica y que concibe la escena como un campo de exploraciones, un mundo a descubrir, en una fusión entre escena interior y exterior, emociones, pensamientos e imágenes.

La frecuencia de las adaptaciones, de textos dramáticos de la literatura universal, por otra parte, muy frecuentemente dirigidas por el mismo adaptador, es otro aspecto que refleja la proximidad cada vez mayor que se ha producido entre el emisor del texto y el emisor del espectáculo, como consecuencia de la importancia creciente del espacio escénico, de la orientación hacia el hecho espectacular vivo, el "performance," la acción física concreta. Son ejemplos de este caso *La boda* de Brecht (Comedia Nacional 1986), *Casa de muñecas* de Ibsen (Teatro del Anglo, 1989), *Don Juan* de Molière (Teatro Circular, 1990).

Este fenómeno se ve reforzado, además, por las adaptaciones de textos no dramáticos, en espectáculos como *El coronel no tiene quien le escriba* sobre la novela de García Márquez (Teatro Circular, 1988), *El castillo* de Kafka

(Comedia Nacional, 1988), *Historia de un caballo sobre Jolstomer* de Tolstoi (Teatro Circular, 1988), *Opiniones de un payaso* sobre la novela de Böll (Teatro Circular, 1990), *La metamorfosis* de Kafka (Teatro del Notariado, 1990), que privilegian la imagen y el símbolo sobre el diálogo y lo discursivo, aunque sin renunciar a éstos.

Universidad de la República O. del Uruguay

Notas

1. Las fechas indicadas entre paréntesis son las del estreno.
2. Un comentario extenso sobre el espectáculo apareció en *La Escena Latinoamericana*: Roger Mirza, "De la desacralización liberadora a la denuncia" I, No 2, 1989, agosto, pp. 52-56.
3. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974.