

Teatro en el Cono Sur: Carlos Manuel Varela (Uruguay)

Pedro Bravo-Elizondo

Uruguay, el país "tapón" en el Río de la Plata, no contó con un teatro estrictamente nacional sino a partir de la creación de la Comedia Nacional y la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en 1947. Lo que existe hasta ese momento, según sus historiadores y críticos, es un teatro rioplatense. Cómo olvidar la influencia de Buenos Aires, la gran metrópoli y la subordinación obligada que sufre el país en cuestión.

Esto no significa desconocer la inmensa labor desplegada por los pioneros como Carlos Brusa, la Casa del Arte, el Teatro del Pueblo, seguido por el Teatro Universitario, Teatro Experimental y El Tinglado a fines de los años 30. Esta síntesis sólo pretende ubicar al lector en el tiempo cronológico, un tiempo en que prácticamente los autores y temas nacionales son inexistentes. Ya no se dan un Florencio Sánchez o un Ernesto Herrera. Pero nuevas promociones abren nuevas etapas e incorporan los temas nacionales en los finales de los 50 e inicios de los 60. Aparecen Carlos Maggi, Mauricio Rosencof, Luis Novas Terra, Jacobo Langsner, Juan Carlos Legido, Rubén Deugenio, Andrés Castillo, Carlos Denis Molina, Híber Conteris, y tantos otros.

Nuestro entrevistado, Carlos Manuel Varela (1940), profesor de literatura, se imbrica en este nuevo período al obtener su primer premio en 1968 con *El juego no tiene nombre*. De allí en adelante su producción dramática no cesará. En julio de 1991 tuve la ocasión de conversar detenidamente, en su apartamento en Montevideo, sobre su trayectoria teatral.

Director de la Escuela de Arte Dramático, Carlos M. Varela ocupa tal cargo, elegido por el claustro de la Escuela, donde están representados los tres órdenes: el estudiantil, el docente y el de egresados. El trámite es proponer de cinco a diez nombres al Intendente de Montevideo, a fin de que éste elija de entre esos

nominados. Por tener unanimidad de votos, encabezó la lista y su elección fue muy bien definida.

Como director tiene bajo su responsabilidad los planes de estudios, elaboración de planes con los docentes de la Escuela y también la puesta en marcha en lo que respecta al orden administrativo. La Escuela forma actores, y técnicos en escenografía, vestuario e iluminación. La carrera dura tres años, hay un curso pre-vocacional de uno, donde actores y técnicos están juntos para decidir qué área del teatro les interesa más. Después prosiguen con sus tres años regulares en cada área. Los estudios son semestrales. La Escuela fue fundada por Margarita Xirgú en 1947.

¿Existe una periodización en tu dramaturgia?

Yo observo tres períodos muy definidos en mi dramaturgia: el primero comprendería desde 1969 a 1970, cuando estrené tres piezas, *El juego no tiene nombre*, (1969) *¿Happening?* (1969-70) y *La enredadera* (1970).

¿Happening? es teatro en el teatro. Es una representación hecha por los presos de una penitenciaría de Montevideo. Ellos van a montar una obra, y durante ésta se produce un motín. Cierran el teatro y queda el público encerrado. Aquí es donde se produce el supuesto *¿Happening?*. *La enredadera* fue una pieza muy polémica, pues en ella se planteaba por vez primera, el tema de la subversión armada. Dentro de un problema generacional, se daba uno político. El público quedó muy dividido. El asunto radica en una madre aferrada a viejos valores y un chico que pretendía romper esas ataduras, y volcarse hacia otros mundos y otros caminos. Lo que la pieza entregaba en su línea argumental, era el conflicto de la madre que se daba cuenta que su hijo se le escapaba y se entregaba a las actividades subversivas. Se estaba en vísperas de una dictadura (1973), pero nadie lo sabía aún. La recuerdo como una obra clave, pues debido a ella no representé ninguna otra hasta 1979 en que obtuve el primer premio del Teatro Circular. La estructura tradicional escénica caracteriza esta etapa mía.

En el segundo período busqué la forma de re-establecer comunicación con mi público, a través de un nuevo lenguaje debido a la censura impuesta por la dictadura. En lo formal eché mano a la comedia burguesa disfrazada, caso de *Las gaviotas no beben petróleo* (1979) ganadora del premio Teatro Circular. Comedia dramática, transcurre en un living, donde todo el mundo discute, con un tema, continuación del anterior, de una madre que pretende recuperar al hijo que se ha casado con una dependiente que trabaja en su tienda. Para lograr su objetivo, la madre se hace acompañar por el psicólogo del personal de su empresa. Como lo manifiesta el hijo, "Son Batman y Robin al rescate." Las

madres de mis obras, a partir de ese momento, son símbolos del poder, la fuerza, la represión.

Alfonso y Clotilde (1980) es una obra más compleja, con un lenguaje mucho más elaborado, más hermético, pero en ella ya aparecían las claves para entender el mundo que yo quería representar. El espectador era quien tenía que recomponer las piezas, lo que denominé "el espejo fracturado," para descubrir lo que yo quería decir. En la actualidad la obra puede tener una lectura más clara de lo que pudo ser en el momento de su representación. El público en 1980 no recibía, no tenía en su poder toda la información que ahora tiene, con respecto a los atropellos de la dictadura. La simbología caracteriza esta segunda etapa.

El tercer período se produce cuando rompo con ese lenguaje tan elusivo, para escribir una pieza que incursiona más allá del realismo, aunque no es estrictamente realista, *Los cuentos del final* premio Florencio 1981, y Primer Premio Teatro del Notariado el mismo año. Se está en plena dictadura, y la obra gozó de la aceptación del público. También aparece en ella, una especie de cárcel, una casa que se transforma en tal, y de la que sus habitantes quisieran escapar. Hay dos mundos, el de la señora y el de los criados. Una madre poderosa que intenta retener a su hijo. Se esboza cierta esperanza, cierto escape, que no se planteaba en *Alfonso y Clotilde*. Pero estos últimos personajes son más culpables que los protagonistas de *Los cuentos del final*, están más comprometidos con lo peor de la realidad que la obra muestra.

¿Qué escribes después?

Luego retomo el lenguaje de *Alfonso y Clotilde* y escribo *Palabras en la arena* (1983). En ella nuestro los problemas de un autor que quiere escribir sobre la realidad y no puede hacerlo. El escritor dialoga con su amigo muerto, un rebelde con el que compartió una serie de luchas por ideales y reivindicaciones. La atmósfera es importante, pues se juega con el paso del tiempo. Lo que se va articulando, es la recuperación en el protagonista de lo que fue en su adolescencia. Es decir, el rebelde muerto, es su conciencia, una parte de él mismo que aún se mantiene viva. Al final de la obra, consigue escribir parte de lo que deseaba redactar y que consiste en relatar cómo murió realmente su amigo, cómo fue destrozado cerca de la playa. Esta liberación se presenta en escena, cuando al final se escucha solo el tecleo de la máquina de escribir.

Inmediatamente después escribo una pieza sobre los actores y su necesidad de decir cosas, presentar versiones de la existencia independientemente del dramaturgo y la situación que los crea. *Interrogatorio en Elsinor* (1983) se me plantea cuando me pregunto qué pasó con los actores en *Hamlet* después que hicieron la representación frente al rey Claudio. Imaginé una serie de situaciones

ligadas al drama de Shakespeare, pero a la vez independiente de éste. Conecté la tragedia con lo que sucedía políticamente en el Uruguay de entonces. El texto es *Elsinor*, pero el subtexto es Montevideo bajo la represión militar. La obra adquiere así valor universal y local. Su validez sobrepasa lo temporal, y su representación hoy en cualquier parte del mundo, la hace asequible a todo tipo de auditorio.

El primer esbozo constó de dos personajes, y así se estrenó. Luego proseguí con mi idea original, al agregarle otros, lo cual le otorgó una mayor dinámica. En aquel tiempo escribí *Sopa de hongos*, en un acto. Una pieza esperpéntica, lindante en el expresionismo, casi para marionetas. La anécdota se centra en una familia, cuya hija embarazada preocupa a sus padres, quienes quieren creer que su estado se debe al comer demasiado su sopa preferida. Nuevamente son los padres que se niegan a ver la realidad, y tratan a su hija como si fuese una muñeca y no un ser humano. Al descubrir la verdad deciden contarle un cuento y darle una pócima mágica para que desaparezca su panza. La representaron mis alumnos de la Escuela de Arte Dramático.

En *Crónica de la espera* (1986), basada en hechos reales, empleé un lenguaje casi cinematográfico, y escenas en base a secuencias breves. Me di cuenta que la pieza comprometía emocionalmente al público, y para ello busqué una estructura similar a la que Brecht empleó en sus obras. El lenguaje es conciso, lacónico, para obviar el posible melodramatismo de las situaciones y el tremendismo implícito en ella. Marchó bien con el público, y se representó en el Teatro del Notariado. Yo temía que quienes estuvieron implicados en los hechos, las madres de los desaparecidos, reaccionaran negativamente a su representación. Se hizo un pre-estreno para ellas y la experiencia, fue conmovedora. *Crónica . . .* tenía la verdad posible, teatralmente hablando.

En el programa de mano se advertía:

Esta obra se basa en hechos reales: no se ubica totalmente en el pasado, sino que llega hasta el presente. Como en los textos griegos, se recogen hechos muy conocidos que son vertidos en un lenguaje muy simple, valorizando situaciones cotidianas y eludiendo todo efectismo, para que el espectador extraiga conclusiones de todo lo expuesto. Se trata de una "crónica" que intenta enhebrar momentos que no deberían repetirse, para dignificar así nuestro presente.

¿Qué es lo más reciente que has representado?

Mi último estreno es *La Esperanza, S.(ociedad) A.(nonima)*, montada por la Comedia Nacional, en el Teatro Solís en su temporada 1989-90. Una familia clase media, desintegrada durante la dictadura, no puede convivir, pues no logra completarse. Se postergan las relaciones humanas por el exilio de una de las parejas. Don Luis, dueño de la ferretería La Esperanza, la cual simbólicamente es el país, ha resistido todos los embates de la dictadura. Al iniciarse la acción, el protagonista se apresta a seguir su lucha por mantener a su familia unida. Se ha producido ya el regreso al sistema democrático. Don Luis hace ciertos cambios en su negocio, amplía algunos rubros, trata de definir el futuro de su familia. (El crítico Jorge Pignataro la saludó como la pieza que consagra definitivamente a Carlos Manuel Varela como dramaturgo nacional. Tituló su crítica, "Ya no hay que seguir esperando a Florencio." Se refiere obviamente a Sánchez. N. del E.).

¿Hay algo que tengas en el tintero o la gaveta?

Mi última escritura, "La piel y los disfraces," es una reflexión sobre el teatro. Una especie de comedia filosófica, con música y algunas canciones. Juego con el tema de "la malvada," la vieja actriz que está por retirarse. Ella es enganchada para realizar una comedia musical. En medio de ese retorno, descubre que quiere quedarse en su casa y esperar la muerte. La obra la construí en base a una serie de "flashbacks," y la acción pasa del teatro al lugar donde espera la muerte. Con ella rompo un poco con el realismo que enfatizara en *La Esperanza, S.A.* En esta etapa consigo amalgamar recursos empleados en mi producción anterior. El tema sigue siendo el hombre que vive en un mundo que no acepta, porque lo limita, lo reprime; por ello busca salir de él o intenta cambiarlo.

¿Cuál es tu concepción del teatro?

En los últimos tiempos, los medios visuales, como el cine y la televisión, han hecho que los dramaturgos nos planteemos el teatro en otros términos. Ya no se puede presentar una larga charla en el escenario, sino que hay que emplear otros recursos. No quiere decir que a veces no sea importante volver a lo anterior, como ocurrió con *La Esperanza, S.A.*, en que la pieza es una serie de conversaciones enhebradas y nada más que eso. Pero en otros casos, el elemento visual es básico y el ritmo es importante. En la obra sobre los desaparecidos, *Crónica . . .*, el juego del tiempo era necesario, para crear el contraste entre el presente y el pasado. Esto permite una mayor reflexión por parte del espectador.

¿En qué consiste tu teoría del "espejo fracturado," al cual te referiste anteriormente?

En Uruguay, durante la dictadura militar, el escritor teatral no pudo seguir ejerciendo su tarea de comunicador, de acuerdo con la tradición. Fue necesario fracturar el espejo (entiéndase teatro, de acuerdo con la vieja tradición), y recurrir a un lenguaje "enmascarado." Los críticos señalaron elementos caracterizadores de las obras de este período, detectaron un "realismo alucinado," una creciente simbología del teatro uruguayo. Fracturado el espejo, el espectador debía asumir la tarea de recomponer las imágenes y ver entre las grietas. Debía ir construyendo su "propio texto," paralelamente al que se le brindaba desde el escenario. Había un código a través del cual transitaba una generación con una historia común para poder entenderse; un proceso de "desenmascaramiento," de "reinterpretación" a cargo de espectadores-cómplices.

Cuando estrené *Alfonso y Clotilde*, declaré a la prensa que sólo me proponía mostrar las desaveniencias de un matrimonio sobre un fondo de destrucción y de guerra. Algunos críticos se apresuraron en señalar que en el texto había mucho más y que un creador no era siempre "consciente" de su obra. Recuerdo que en esa época también se estrenó *El mono y su sombra* (1978) de Yahro Sosa, obra que a través de la convivencia de dos presos aludía a la realidad omitiendo elementos de informaciones habituales: eliminación de los hechos o circunstancias que había provocado el encierro de esos dos hombres, sugerencia nunca explícita de que la prisión tenía motivos políticos. Cuando estrené *Las gaviotas no beben petróleo* ya aparece en ella un personaje símbolo, la Madre que controla y planifica la vida de su hijo, impidiéndole romper toda atadura y ser libre. La pieza preparó el terreno para *Alfonso y Clotilde*, donde el enmascaramiento era mayor para aludir a una realidad política muy despiadada. Ella partía de una situación aparentemente absurda: un matrimonio algo maduro, que parece ir de picnic, espera un ómnibus que nunca llega. La acción se ubica en una playa desierta y del suelo arenoso empiezan a emerger manos que pertenecen a cuerpos que fueron enterrados en ese lugar. El humor negro, las imágenes casi surrealistas, la aproximación a la ciencia ficción, fueron recursos utilizados para enmascarar este texto que enfrentaba el descompromiso y el miedo de la pareja burguesa al silencio de un joven torturado, a las víctimas ocultas en el suelo, posibilitando así la puesta en escena en un momento de feroz censura.

¿Puedes hablarme de tu trabajo como director?

Dirigí *Crónica de la espera* que es una obra despojada de elementos, pues prefiero un escenario despoblado a uno lleno de utilería o abigarrado por la

escenografía. Lo mismo hice con el lenguaje. En ella el director debe inventar mucho con muy pocos elementos. Trabajé con cinco bancos y luces. A través del diálogo y de la puesta, traté de hacer verosímil una realidad que por su tremendo, podía parecer falsa en su traslación teatral. En cierto modo, me ceñí al concepto de "credibilidad" aristoteliana, pues no toda la realidad puede lucir "real" sobre un escenario. Vuelvo un poco a lo mismo en "La piel y los disfraces," aunque hay más colorido y diversos tipos de vestuarios, pero en el escenario no hay nada más que una enorme pantalla, dos escaleras y un sillón-hamaca.

La utilización de las luces es fundamental, pero te puedo asegurar que la Comedia Nacional tiene uno de los mejores iluminadores en Carlos Torres, profesor en la Escuela de Arte Dramático. Ganador de varios premios ha viajado al extranjero para desempeñar algunas obligaciones en su campo.

¿Has desarrollado alguna experiencia en el extranjero?

Debido al premio que recibí por *Palabras en la arena*, en 1982 salí en gira por España, Francia e Italia, países donde establecí contacto con gente de teatro. Luego repetí mi viaje en 1985 y 1986 al Festival de Otoño en Madrid y una breve estada en Cádiz para el Festival de Teatro Iberoamericano en 1990. Viajo esporádicamente a Buenos Aires, donde cuento con la amistad de Griselda Gambaro, en quien reconozco una gran autora dramática.

¿Que repercusión tuvo la dictadura en el campo teatral?

La Escuela durante los años de la dictadura (1973-1984) estuvo remisa a intercambios culturales con entidades similares, pero ahora está abocada a tal empresa. El teatro en Uruguay, durante esos años, pasaba por las manos de un censor, quien reconozco, trabajaba en forma bastante irregular. Con la apertura democrática se pueden decir muchas más cosas, pero a la vez hay que plantearse la pregunta, ¿cómo escribir ahora? Se agrega otro problema, existe un público que quiere olvidar y no todos los autores desean representar para que el público olvide. A mí me interesa hacer un teatro de entretenimiento, función promordial de la escena, pero a veces también me atrae decir algo a través del teatro y comprometerme un poco más conmigo mismo y con el ser humano en general. El teatro actual en Uruguay es fundamentalmente un pasatiempo, si tú miras la cartelera, verás que lo que tiene éxito en este momento en Uruguay son obras absolutamente pasatistas, con poco rigor artístico. Si hacemos un texto político, es porque queremos decir algo a través de él, y tenemos que hacerlo lo mejor posible, pues si no, lo que decimos no tiene fuerza, no vale. Es necesario que el

teatro uruguayo concientice esto, que el camino para superarse es el del compromiso estético y si es posible, el del compromiso con su realidad, con la problemática del uruguayo de hoy.

¿Tú reconoces nuevos dramaturgos en este momento?

En los 90 destacan dramaturgos como Eduardo Sarlos quien ha aparecido con mucha fuerza y ha presentado en los últimos años varios títulos, y una dramaturga que acaba de estrenar en la Comedia Nacional, Ana Magnabosco, también ha obtenido un par de premios. Son dos muy notorios, porque hay una cantidad de jóvenes que no tienen posibilidad de estrenar y sigue siendo muy difícil el acceso al teatro, ya que hay pocos concursos. Por ejemplo en este mes (julio 1991) se ha llamado a dos de dramaturgia, de parte de la Sociedad Uruguaya de Autores y el Teatro del Notariado. Además cuesta mucho llegar a un grupo teatral. Sigue existiendo cierta desconfianza hacia el autor nacional, fenómeno que se da en todos los países latinoamericanos. Se ha visto que una pieza de autor nacional puede tener éxito. El autor tiene que probar que sus piezas son aceptadas por el público. El pago de derecho de autor hace que las obras extranjeras sean carísimas para ser representadas. Esto favorece a los nacionales y ha facilitado el estreno de obras nacionales.

Termina nuestra conversación Carlos Manuel Varela, insistiendo él, que así como antes se luchó contra las ataduras políticas, hoy hay que luchar contra las amarras que derivan de formas inmovilizadoras del realismo exacerbado, o del costumbrismo malentendido. Agotadas las formas y las fórmulas, "¿qué ondulaciones, fracturas o fragmentaciones, asumirá ahora el espejo?" La respuesta, la responde el autor, "la daremos nosotros todos, nosotros mismos."*

Wichita State University

Note

* This research was supported by a Summer Grant from Wichita State University, 1991.