

Teoría de la representación teatral

Un microsistema teatral emergente durante
la dictadura en el Uruguay :
transformaciones del lenguaje, el espacio y
el héroe v.1.

Autor:

Mirza, Rogelio

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

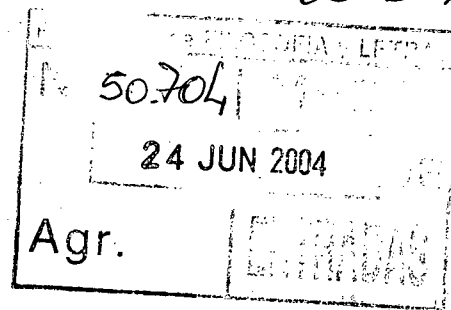
2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

TESIS 11-2-2

v. 1



TESIS DE DOCTORADO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

TEORIA DE LA REPRESENTACION TEATRAL.
UN MICROSISTEMA TEATRAL EMERGENTE DURANTE LA
DICTADURA EN EL URUGUAY : TRANSFORMACIONES DEL
LENGUAJE, EL ESPACIO Y EL HÉROE.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Doctorando: Lic. Rogelio (Roger) Mirza (Expediente N°: 894 872/99)

Director de Tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Buenos Aires, junio de 2004.

INDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. Teoría de la representación teatral. Teatro, representación y recepción. (Marco teórico y estado de la cuestión	15
Hacia una definición del teatro. 'Texto dramático' y 'texto espectacular'. Los lugares de indeterminación. El director como emisor del 'texto espectacular'. Especificidad del teatro y estatuto del signo teatral: la negación. El espacio teatral y sus fronteras. Movilidad de las fronteras. Las paradojas de la representación. El actor y el personaje. El teatro en el teatro y la negación de la negación. Los procesos de identificación. Teatro, recepción y contexto social: El teatro, su contexto social y político. Problemas de historización y periodización del teatro. Criterios y modelos de análisis de los textos dramáticos y espectaculares. Estado de la cuestión. Algunos estudios iniciales. Las tres historias más completas. Historias y estudios parciales.	
Capítulo 2. Tesis a sostener (Hipótesis de trabajo) y organización de la tesis.....	73
Tesis a sostener. Algunos rasgos claves del sistema. El código verbal, el espacio y el héroe. Organización de la tesis. Un doble enfoque: diacronía y sincronía. Fuerte intromisión del poder en el sistema teatral. Las tres fases del microsistema .	
Capítulo 3. Propuesta de un corpus.....	97
La confección de un corpus. Un relevamiento exhaustivo Corpus principal y secundario.	
Capítulo 4. Periodización y caracterización del sistema.....	107
Factores externos que intervienen en la delimitación. El sistema teatral en el contexto cultural y social.	

Capítulo 5. El sistema teatral y la dictadura. Dos discursos en conflicto.....120

El sistema teatral en la década de los sesenta. Formación de un 'teatro militante'. La actividad de los grupos y las formas de producción. La dramaturgia de los años sesenta y comienzos de los setenta. La incorporación de nuevos modelos e intertextos y la segunda. Modernización del teatro uruguayo en los años sesenta. Culminación de un teatro militante 1968-1973. La recepción crítica ante la politización de los espectáculos. La serie histórico-social. La dictadura impone el terror: 1973-1978. Los años oscuros. El 'orden' militar instaaura el caos y la fragmentación. La situación del teatro entre la represión y la resistencia (1973-1978). Violenta irrupción del poder político en el campo intelectual y teatral. Un año clave: 1973. Retracción de la actividad teatral: el 'apagón' cultural: 1974-1977. El rodar de la 'carreta fantasma'. Progresiva recuperación de la actividad teatral. El microsistema de resistencia. De un teatro militante a un teatro de resistencia. Primera fase del microsistema. Principales rasgos de los espectáculos del microsistema de resistencia en su primera fase.

Capítulo 6. El teatro como discurso alternativo.....260

Cambios en el contexto político, en el campo intelectual y en el sistema teatral. El teatro como discurso alternativo. Segunda fase del microsistema de resistencia (1979-1984). Autoconciencia de los cambios en el sistema teatral. Algunos modelos de espectáculos de resistencia y sus intertextos. La producción espectacular y el público. El teatro como ritual reparador. Indicios de un cambio de paradigma. Experimentación con el espacio y el cuerpo. Un teatro de resistencia, alternativo y periférico: el Teatro Barrial.

Capítulo 7. El espacio y el héroe.....328

Emergen nuevos paradigmas escénicos. La articulación entre el héroe y el espacio. El espacio vertical como *axis mundi*: *El Herrero y la Muerte*. El espacio habitado y su doble valor simbólico. El espacio físico, el imaginario y el simbólico. Aparición de nuevas concepciones del espacio teatral. *Quiroga*: la escenificación de la conciencia. *El mono y su sombra*: ambigüedad de dos espacios contrapuestos. El

espacio ominoso de *Alfonso y Clotilde*. La casa como prisión: *Decir adiós*. *Pater Noster*: el espacio del sacrificio.

Capítulo 8. Héroes y antihéroes. Problemática del sujeto en el teatro bajo

Vigilancia.....361

Algunas reapariciones de un héroe positivo: Artigas. Un héroe positivo en la leyenda: *El Herrero y la Muerte*. Algunos antihéroes en escenificaciones de textos uruguayos, *El huésped vacío*, *Los cuentos del final* (Comedia Nacional, 1981), La derrota del héroe ante el poder en *Doña Ramona*. Antihéroes en escenificaciones de textos no uruguayos.

Capítulo 9. La censura.....388

Censura y teatro: dos instituciones imbricadas. La censura durante la dictadura. La pérdida de las garantías constitucionales. La censura y los medios de comunicación. Clausura de instituciones teatrales: el caso de El Galpón. Prohibiciones de obras. Inhabilitaciones de personas.

Capítulo 10. Prolongaciones del microsistema. Un teatro de elaboración y

desilusión.....407

Cambios en la serie histórica y social. En el sistema teatral: factores internos del cambio. La elaboración del trauma: simbolización por el lenguaje y escenificación teatral. Nuevo paradigma con intertextos murgueros o de recitales de música. Un ejemplo de teatro de elaboración: *El silencio fue casi una virtud*.

Capítulo 11. Conclusiones..... 427

Bibliografía.....439

Apéndice. Cronología de estrenos teatrales en Montevideo: 1973-1984.....47

INTRODUCCIÓN

Entre las producciones simbólicas de una sociedad, el teatro, como fenómeno espectacular, ocupa un lugar singular por su compleja integración de diferentes artes y por sus particulares condiciones de producción y recepción. Como arte de participación colectiva y en presencia, el teatro es también práctica social, ritual colectivo, capaz de confrontar en un mismo ámbito a emisores y receptores en el doble espacio de la escena y la sala.

Un arte que no se limita por lo tanto a actualizar un texto dramático, sino que supone una nueva producción de sentido, una nueva creación. Justamente una de las principales transformaciones de la teoría del teatro y de la historiografía teatral de las últimas décadas ha sido la de atender el problema de la representación teatral como fenómeno espectacular, donde el director es emisor de un "texto espectacular" junto con los actores y a partir de un texto dramático, que en algunos casos es creado por el propio trabajo del director, los actores y demás integrantes del equipo emisor en una verdadera 'escritura escénica'.

Así, el espectáculo teatral, como puesta en escena, supone la creación de un nuevo 'texto', el 'texto espectacular', a partir de las acotaciones o didascalias del texto dramático y de sus zonas de indeterminación. La teoría contemporánea distingue, por lo tanto, entre el texto dramático que pertenece a la literatura, cuyo emisor es el autor y sus destinatarios los lectores y el espectáculo teatral como objeto que pertenece a las artes escénicas o del espectáculo y que incorpora una gran variedad de signos (que pertenecen a diferentes códigos), además de estímulos de naturaleza diferente y cuya especificidad debe estudiarse. A su vez esos signos se transmiten por múltiples canales, en un particular intercambio entre actores y espectadores, cuya copresencia en la representación teatral es uno de sus rasgos necesarios y específicos.

En ese sentido la teoría teatral ha insistido en el estatuto especial del signo en el teatro, desde los primeros aportes de Bogatyrev e Ingarden en las primeras décadas del siglo, hasta los de Helbo, Mounin, Ubersfeld, De Marinis, Pavis, De Toro, Villegas y Pellettieri, quienes han subrayado la especificidad del espectáculo como "texto espectacular" cuyo emisor es el director de la puesta en escena, junto con los actores (en una proporción variable), a través de la mediación de un conjunto de técnicos y artistas: el escenógrafo, iluminador, músico y vestuarista, entre otros. Mientras que sus destinatarios son los espectadores.

Además de esta distinción se introduce otra de decisiva importancia: la del estatuto particular de las acciones que se desarrollan en el escenario, por la capacidad del teatro para construir 'simulacros' de la vida cotidiana, réplicas que apuntan con mayor o menor intensidad a construir una ilusión de realidad, acciones que vemos y oímos pero que pertenecen al mismo tiempo al universo imaginario que la obra propone. Del mismo modo, el actor será él y otro al mismo tiempo, en su doble condición de actor y de personaje. El teatro está marcado, así, por un signo de negación; según la expresión de Ubersfeld; nos propone una convención que pone bajo un estatuto de irrealidad las acciones que realizan los actores ante nosotros.

El espectador sabe que esas acciones que ejecutan físicamente los actores ante él tienen un estatuto diferente al de las acciones "reales". Sabe que se trata de un "como si", de una ficción apoyada en simulacros. De allí el tema de la doble condición de los signos teatrales: su valor de signo en la relación interdiscursiva entre los actores que enuncian sus parlamentos en los diálogos de la representación (y que apuntan al universo imaginario de la ficción que propone la representación) y su valor de signos de segundo grado que apuntan a la recepción de los espectadores que los reinterpretan en función del conjunto del espectáculo, además de la doble condición del actor/personaje, y de los problemas de su pertenencia a dos universos.

Ya Diderot planteaba en su famosa *Paradoja del comediante* (1950 [1830]) esa doble condición del actor que debe ser él y su personaje, y la necesidad de que conserve cierta

distancia con respecto a su personaje, una lucidez que le permita en base a su técnica reconstruir cada noche sus estrategias destinadas a atrapar al espectador y provocar en él determinadas emociones.

Por otra parte el valor de los signos en el teatro depende -como en toda situación de comunicación- no sólo de la propuesta de los emisores sino también de las atribuciones de sentido de los espectadores, quienes los decodifican atribuyéndoles un significado en función del conjunto de la producción de signos que, salvo el código de la lengua que rige los mensajes verbales, no están codificados en sentido estricto, es decir que no constituyen un sistema de signos como unidades discretas, portadoras de significados aceptados comunitariamente en forma más o menos constante. Signos que son transmitidos, además, por diferentes canales (visuales, auditivos, a veces olfativos e incluso táctiles o gustativos en espectáculos con participación del público), al mismo tiempo que son reconocidos como ficción artística por el pacto o contrato implícito entre actores y espectadores, es decir el marco de convenciones imprescindibles para la producción y el reconocimiento de una obra artística, como tal, en toda sociedad.

La intervención del espectador, además, no se limita a una atribución de sentidos a partir de la propuesta semiológica del espectáculo sino que implica una participación y una interacción con los actores que determina en alguna medida su desarrollo, en el marco de una estrategia productora preestablecida y orientada, en mayor o menor medida, por el equipo emisor. En ese intercambio sensorial, emocional e intelectual, consciente e inconsciente, y a pesar de las objeciones de Georges Mounin (1970) estamos ante una situación de comunicación entre emisores y receptores, aun cuando la respuesta de los espectadores (toses, risas, silbidos, pataleos, aplausos, voces) no se realice de acuerdo a los mismos códigos y por los mismos canales que los signos emitidos por el actor y que no se proponga producir un nuevo texto en el mismo sentido que el emitido por el actor (Helbo, 1975). Por otra parte, las intervenciones de los espectadores en el conjunto de acciones y reacciones que se producen en la representación teatral, suponen también la inserción de ese 'texto espectacular' y de esa experiencia en un contexto histórico-social., al mismo tiempo que inciden en él y contribuyen a constituirlo.

De este modo un estudio del teatro que no quiera reducirse a una serie de observaciones sobre las obras dramáticas, consideradas como textos literarios (y aún así las acotaciones de todo texto dramático ya suponen una puesta en escena), sino que se proponga estudiar el teatro en su especificidad particular, como práctica social y como arte vivo, al mismo tiempo, un arte que pone en presencia a actores y espectadores, deberá estudiarlo como fenómeno espectacular. Por eso no podrá soslayar su interacción con la serie socio-histórica, es decir sus condiciones de producción y de recepción.

Este será el punto de vista elegido para estudiar el teatro bajo la dictadura en el Uruguay. Justamente, una de las principales carencias de la historiografía teatral uruguaya ha sido la de estudiar el teatro tomando en cuenta sólo los textos dramáticos y sus autores, sin considerar los espectáculos mismos, con todo su equipo productor y sus particulares condiciones de emisión y recepción, la actividad de los grupos, la formación de los actores, los directores, la incidencia de la crítica, los públicos, en un contexto histórico y social que en el caso del teatro como arte colectivo y en presencia se vuelve determinante. Así, las historias de la literatura uruguaya incluían hasta mediados del siglo XX sólo los textos dramáticos sin detenerse en sus escenificaciones ni en el complejo sistema espectacular que las incluye, como ocurre con las de Carlos Roxló y Zum Felde, en una tendencia que persistirá en mayor o menor medida hasta hace unas décadas, provocando varias distorsiones e incomprensiones del fenómeno.

El estudio del sistema teatral a través de los 'textos espectaculares' en permanente interacción con las condiciones de enunciación y de recepción en su relación con otras formaciones discursivas e instituciones en el contexto histórico y social permitirá, en cambio, una nueva periodización y caracterización de sus particularidades y de sus transformaciones en el período elegido en el Uruguay en el período de la dictadura cívico-militar (1973-1984). Transformaciones que modificaron las condiciones de la representación en la producción y la recepción de los espectáculos, así como algunos otros aspectos vinculados con el imaginario colectivo como las figuraciones del espacio y del héroe en ese contexto.

Las circunstancias de la recepción inciden, por lo tanto, de manera decisiva no sólo en las atribuciones de sentido de los espectadores, sino en su producción misma orientándola, modificándola, construyéndola. Este planteo revela hasta qué punto resulta imprescindible para un adecuado estudio de las formas espectaculares, que se tomen esas condiciones de recepción en su particular contexto histórico y social.

Por otra parte, la acción teatral al remitirnos a un universo imaginario plantea, también, el problema de la relación entre la ficción y la realidad, el juego de los actores y la presencia de los espectadores. Y también el de la frontera que separa y une la doble distribución espacial entre la escena o el lugar de la ficción y la sala o el lugar de la realidad contextual e histórica. Esta división, además, ha conocido diversos tratamientos a lo largo de la historia del teatro y los modos de transformación de esas relaciones espaciales pueden vincularse con transformaciones en la relación entre lo imaginario y lo real. Proponemos estudiar esas transformaciones en conexión con el contexto histórico-social y las condiciones de enunciación y de recepción, en el período particular de la dictadura.

Sin pretender que el arte escénico se limite a "reflejar" las condiciones sociales, ni entrar en la discusión de las diferentes teorías sobre la 'mímesis' teatral o sobre la analogía entre ambos universos discursivos, se podría señalar que existe una relación compleja y abierta entre ambas series, la serie teatral y la serie social (en el sentido de Tinianov) y que "cierto tipo de sociedad expresa más los conflictos que la desgarran en el comportamiento imaginario y afectivo de los personajes que representa en su teatro, es decir en el lugar dramático en que sitúa sus intrigas, que en sus reglas formales e incluso sus costumbres explícitas" (Duvignaud, 1971: 79). Más aún, podría decirse que la expresión de esos conflictos a través del comportamiento imaginario de los personajes teatrales se manifiesta también en la concepción misma del espacio, del héroe y en las convenciones escénicas.

Esta estrecha conexión entre ambos universos, el del teatro en su conjunto como práctica textual y escénica y el de las condiciones e instituciones sociales e históricas, se vuelve particularmente significativa en circunstancias de profunda crisis, cuando se asiste a

múltiples rupturas del entramado social y a la destrucción de importantes instituciones, que llegan a amenazar la supervivencia misma de un colectivo, como fue el caso del Uruguay bajo la dictadura. Por eso la práctica escénica, así como algunos otros rituales de reparación, resultaron esenciales en esos años de represión y terrorismo de estado. Frente al miedo y la prohibición de casi todas las actividades públicas, la actividad teatral (y los recitales de canto popular) instauradora de espacios públicos de reunión, aunque también bajo vigilancia, ofrecía una posibilidad de encuentros comunitarios que tuvieron, además, particular significación para la elaboración en común del trauma social en el imaginario colectivo.

En otros términos, por un lado el contexto social, histórico y cultural, interviene de manera decisiva en la significación y resignificación de los espectáculos teatrales, pero al mismo tiempo éstos modifican de alguna manera la experiencia individual y colectiva de una sociedad y se vuelven oportunidades y espacios privilegiados para la elaboración del imaginario colectivo, especialmente en los períodos de crisis.

Esta es la forma que adopta el viejo planteo sobre si el teatro puede incidir en las relaciones de poder en la sociedad e incluso si puede contribuir al cambio social. La formulación de ese planteo y la afirmación y asunción de las responsabilidades del arte, incluyendo la del arte escénico, frente a las condiciones de opresión política y social, marcó el teatro comprometido y militante de los años sesenta y setenta en America Latina, uno de cuyos modelos más importantes fue el teatro épico-didáctico de Brecht.

Del mismo modo, las dictaduras y el terrorismo de estado de los años setenta en el Cono Sur de América y en el Uruguay, incidirán en el surgimiento de un tipo particular de comunicación escénica. De este modo el microsistema teatral militante de intertexto brechtiano de los sesenta y comienzos de los setenta, que denunciaba las contradicciones sociales y los abusos de las clases dominantes, buscando una toma de conciencia del espectador, sufrirá varias modificaciones como resultado de los cambios en la serie social y política, pero también respondiendo a sus propios modelos artísticos, para ser sustituido por un tipo de teatro de resistencia de características muy diferentes al anterior.

11

En el cruce entre el teatro como sistema y la serie social, por lo tanto, estudiaremos los principales rasgos que pueden señalarse en determinados momentos históricos o cortes sincrónicos, en su relación con los cambios socio-políticos que se producen en el eje diacrónico y la interacción entre ambos (De Toro, 1986; Pellettieri, 1994). Así, en los años de la dictadura en el Uruguay (como en Brasil, Argentina y Chile) que abarcan desde 1973 hasta 1984 inclusive, con prolongaciones hasta los noventa, y que marcaron profundamente la vida política, social y cultural del país, se producen una serie de transformaciones en la producción teatral, tanto en los modos y condiciones de representación, como en las formas de relación con el público, con particulares características de los espectáculos, de los textos dramáticos y los universos imaginarios propuestos, lo que nos permite hablar del surgimiento de un **microsistema teatral con rasgos específicos**, junto con algunos cambios en el imaginario colectivo.

Estudiaremos ese microsistema teatral en el contexto de la cultura y la situación histórico-social del Uruguay de la dictadura, con especial hincapié en las representaciones mismas y sus condiciones (Helbo, Ubersfeld, De Marinis, Pavis, De Toro, Pellettieri), teniendo en cuenta que todo intento de sacar los espectáculos teatrales de la situación comunicativa en que se desarrollan está destinado a deformar su significado (Villegas, 1997, 36). Desde esta perspectiva, por lo tanto, estudiar el sistema teatral supone, también, considerar la actividad de los grupos, las escuelas, la crítica y el público, además de los espectáculos mismos, incluyendo la recepción en la construcción del objeto.

Al mismo tiempo, y desde una perspectiva diacrónica, se pueden reconocer en el sistema teatral, diferentes momentos o períodos, entendidos como tramos temporales marcados por características comunes que le confieren cierta especificidad (Wellek). A partir de estudios sincrónicos, pero en relación con los cambios, proponemos una periodización y caracterización de ese microsistema del teatro de la dictadura en el Uruguay.

La introducción de determinados cortes sincrónicos en un fenómeno ininterrumpido, a partir del señalamiento de características distintivas en cada uno de ellos, debe considerarse como una aproximación a un fenómeno que no puede reducirse a ninguna clasificación

rígida porque todo objeto artístico desborda las clasificaciones y ningún enfoque sincrónico puede prescindir de lo diacrónico. Cada rasgo conserva huellas de su historia ya que proviene de una prolongación, variación o total transformación de rasgos anteriores, y por otro lado presenta, también, marcas de sus intencionalidades y proyecciones hacia el futuro.

En este juego dinámico no sólo se deben tomar en cuenta los cambios en determinado sistema, sino también las prolongaciones y continuidades, de tal modo que se reconozca que la evolución de un sistema es un proceso en constante transformación en el que pueden señalarse rupturas y continuidades (Pellettieri, 2001).

Por otra parte, en todo corte sincrónico existen simultáneamente, obras que pertenecen al subsistema dominante (en la terminología de Raymond Williams), otras que son prolongaciones de subsistemas anteriores (remanentes) y algunas que anuncian el surgimiento de nuevos subsistemas (emergentes), además de espectáculos que contienen rasgos que permiten ubicarlos en más de un microsistema, lo que vuelve relativa toda clasificación.

La introducción de cortes en una serie continua implica, además, la decisión de un sujeto sometido a condicionantes sociohistóricas, ideológicas y emocionales, de modo que toda periodización (e historización) es, también, una forma de interpretación y dependerá de la perspectiva de un sujeto. Por eso debe aceptarse a los efectos del estudio y sólo como apoyatura para la interpretación de las obras.

Debemos especificar, también, que nuestra investigación se ocupará sólo del teatro para adultos. No incluiremos, por lo tanto, el teatro para niños, ni los espectáculos musicales de ópera o de zarzuela, ni las murgas de carnaval que recorren anualmente varios escenarios y barrios del país y que se prolongan a lo largo de varios meses convocando a un público muy numeroso, que requerirían un enfoque específico que excede los límites del presente trabajo.

Por último, en este arte "vivo" y por lo tanto efímero, que despliega acciones que se desarrollan en el eje temporal en forma implacable y sin posibilidad de pausa ni de repetición, aspecto particularmente relevante en esta era de la reproducción en serie, todo estudio sobre el teatro como espectáculo, como hecho social y público, como práctica viva, deba apoyarse - además de los textos dramáticos- en huellas, registros textuales, sonoros e iconográficos que tienen sus limitaciones técnicas y dan cuenta de aspectos parciales del espectáculo. Pero también en la memoria individual de quienes han participado en él, con sus variadas instancias de puesta en común, junto con los comentarios y las críticas en diversos medios de comunicación como formas de socialización de esas impresiones individuales, en una reelaboración permanente de esas imágenes y de sus atribuciones de sentido, que integran y constituyen la memoria colectiva.

En este sentido es necesario aclarar, entonces, que partimos de nuestra condición de observador y testigo implicado en el fenómeno, como crítico teatral profesional en buena parte del período que nos proponemos estudiar, y por lo tanto como analistas que realizan lo que Pavis llama un "relato" a partir de una experiencia vivida y no una "reconstrucción histórica" (Pellettieri, 2001:30), aunque nos apoyaremos también en otras fuentes, tanto para los casos de espectáculos no vistos, como para enriquecer la experiencia y datos de los espectáculos vividos directamente, como los textos dramáticos, fotografías, grabaciones, comentarios y críticas periodísticas de los espectáculos, declaraciones en la prensa de directores, autores o actores, memorias y testimonios, así como entrevistas realizadas especialmente para la presente investigación, aunque a sabiendas de que intentamos asir un fenómeno vivo y cambiante que cruza múltiples sistemas significantes en un ritual colectivo que moviliza al espectador en forma consciente e inconsciente.

Así el teatro ocuparía un lugar de privilegio en el sistema de relatos y mitos que integran el imaginario colectivo de una sociedad (Castoriadis, 1983).¹ Forma parte de ese

¹. Nos apoyamos en la noción de "imaginario social" de Castoriadis, incluyendo lo que él denomina imaginario radical e imaginario efectivo, es decir la capacidad misma de producir imágenes nuevas y esas imágenes insertas en una red simbólica que instituye lo social. Cf. Castoriadis, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1*. Barcelona, Tusquets ed. 1983 (Orig. Paris, du Seuil, 1975), pág. 219 y ss.

proceso de gestación de imágenes y de elaboración de una red simbólica donde un grupo humano se confronta con su propia imagen, en un espacio colectivo que posibilita una puesta en común y elaboración de la experiencia humana, donde intervienen elementos racionales e irracionales, conscientes e inconscientes. De allí su importancia como factor de socialización, como historia haciéndose desde abajo a partir de las emociones, los pensamientos, las pérdidas, los proyectos y sueños de los individuos.

El espectáculo teatral, es entonces un escenario donde se actualiza la experiencia individual cruzada por las condiciones sociales, a través de diferentes tipos de ficciones, que interactúan con las ya acumuladas en la memoria individual y colectiva.

Desde esta perspectiva se estudiarán algunos aspectos de la producción teatral (espectacular) del período de la dictadura en su particular contexto social e histórico, sin olvidar su especificidad estética.

CAPÍTULO 1

TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL. TEATRO, REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN (MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN)

- 1.1. Hacia una definición del teatro. 'Texto dramático' y 'texto espectacular'. Los lugares de indeterminación. El director como emisor del 'texto espectacular'.
 - 1.2. Especificidad del teatro y estatuto del signo teatral: la negación.
 - 1.3. El espacio teatral y sus fronteras.
 - 1.4. Movilidad de las fronteras: actores y espectadores.
 - 1.5. Las paradojas de la representación. El actor y el personaje. El teatro en el teatro y la negación de la negación.
 - 1.6. Los procesos de identificación.
 - 1.7. Teatro, recepción y contexto social.
 - 1.7.1. El teatro y su contexto social y político.
 - 1.7.2. Problemas de historización y periodización del teatro.
 - 1.7.3. Criterios y modelos de análisis de los textos dramáticos y espectaculares.
 - 1.8. Estado de la cuestión
 - 1.8.1. Algunos estudios iniciales.
 - 1.8.2. Las tres historias más completas
 - 1.8.3. Historias y estudios parciales
-

1.1. Hacia una definición del teatro. Texto dramático y texto espectacular. Los lugares de indeterminación. El director como emisor del texto espectacular.

Una de las principales preocupaciones de la teoría contemporánea del teatro ha sido la de subrayar su especificidad como fenómeno espectacular frente a la literatura por un lado y frente a las demás artes escénicas y prácticas espectaculares, por otro. Una preocupación que se ha acentuado sobre todo a partir del siglo XX por la transformación de la artes escénicas mismas, con la creciente importancia de la figura del director y la concepción de la representación teatral como una creación estética que involucra todos los elementos que intervienen en la escena, con acentuación de los aspectos performativos así como de la presencia concreta del cuerpo del actor. Por otra parte la teoría teatral ha destacado, también, la decisiva importancia del teatro como práctica social comunitaria, como ritual colectivo capaz de confrontar en un mismo ámbito a emisores y receptores en el doble espacio de la escena y la sala: el lugar de la representación y el 'juego' de los actores y el lugar de los espectadores; un arte profundamente arraigado en las sociedades, "el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva" (Duvignaud, 1980, 13).

Desde esta perspectiva la puesta en escena ya no puede concebirse como la simple realización performativa del texto, como sucedió en largos periodos de la cultura occidental y como todavía ocurre en algunos casos hasta el presente. Desde comienzos del Siglo XX una fuerte tendencia que reivindica la poesía del espacio junto a la del texto y que podemos vincular con la aparición de directores como Antoine, Stanislavsky, Meyerhold, Piscator, Dullin, Copeau, seguidos de Artaud y Brecht, además de la importante sacudida de las vanguardias en las tres primeras décadas del siglo XX, reivindica una mayor libertad del director frente al texto para poner en práctica enunciativa o no las acotaciones o indicaciones escénicas e incluso para reelaborar el texto dialógico mismo.

Más que una actualización del texto dramático emitido por el autor -el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo sólo pudo proyectar en el tiempo-, como dice

Appia (Pavis, 2002, 210)², la puesta en escena busca construir una situación de enunciación en un espacio que incluya al texto en una compleja estructura de múltiples signos verbales y no verbales, como forma de explorar y elaborar algunos de los sentidos propuestos por los enunciados textuales. Exploración que supone por lo tanto una interpretación por parte del director y de todo el equipo de la puesta en escena y que pasa necesariamente por la interpretación del actor que es quien le da unidad al conjunto heterogéneo de significantes que pertenecen a sistemas semióticos diferentes y que se nos proponen por distintos canales, aunque principalmente visual y auditivo.

Así, la teoría contemporánea, a partir de la distinción entre el “texto dramático” que pertenece a la literatura y el “texto espectacular” que pertenece a las artes escénicas o del espectáculo, ha subrayado la importancia de la presencia del actor frente a los espectadores y de la especificidad de los signos de la representación, es decir del ‘lenguaje escénico’, que no se reduce a las palabras emitidas por los actores, sino que incluye todos los demás aspectos del espectáculo, de acuerdo a lo que ya Artaud llamaba en su conferencia sobre “La puesta en escena y la metafísica”,³ una “sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio” una poesía que incluiría “todos los medios de expresión utilizables sobre un escenario” (1964: 55).⁴

En este sentido la teoría y la semiótica del teatro han insistido en el estatuto especial del signo en el teatro y de sus particulares condiciones de emisión, desde los tempranos aportes de Bogatyrev e Ingarden en la primera mitad del siglo XX, hasta los de Helbo, Mounin, Ubersfeld, De Marinis, Pavis, De Toro, Villegas, quienes han subrayado en las últimas décadas la especificidad del espectáculo como actualización de un ‘texto espectacular’, del que el director es el emisor a partir de una interpretación del ‘texto

² “L’art de la mise en scène est l’art de projeter dans l’espace ce que le dramaturge n’a pu que projeter dans le temps” Appia, 1954:38, citado por Patrice Pavis (2002: 21). La traducción de esta y las demás citas en francés o italiano, es nuestra. El texto original figurará generalmente en nota al pie de página.

³ “La mise en scène et la métaphysique”, título de la conferencia dictada por Antonin Artaud en La Sorbonne el 10 de diciembre de 1931 (Artaud, 1964: 47-69).

⁴ “la substitution à la poésie du langage d’une poésie dans l’espace”, “Tous les moyens d’expression utilisables sur une scène” (Artaud, 1964, 55)

dramático', un texto dramático previo, como ocurría con el teatro tradicional anterior, o un texto creado por el propio trabajo del director junto a los actores y demás integrantes del equipo emisor, en una verdadera 'escritura escénica' para producir con la intervención de esos artistas y técnicos (escenógrafo, iluminista, vestuarista, músico, a veces intervención de los actores) y a través de la mediación de los actores como intérpretes, el espectáculo teatral. Es decir un hecho escénico, que supone la intervención en el espacio y el tiempo de signos de diferente naturaleza, en un todo plurisemiótico (en oposición al texto dramático que se rige solamente por el código del lenguaje y se desarrolla en el tiempo).

Si en la creación del 'texto espectacular' a partir del 'texto dramático' el director debe llenar las zonas de indeterminación del texto, sus vacíos, es decir aquellos aspectos no previstos por las acotaciones y que el director debe crear (Ubersfeld, 1977: 23), ese 'texto' que puede ser escrito o verbal y que a veces se consigna en el cuaderno de dirección, y que llamaremos con De Toro "Texto de la Puesta" (1987: 68), se vuelve el mediador entre el texto dramático y el Texto espectacular, es decir el espectáculo teatral concreto. El espectáculo articula, así, diferentes sistemas de signos en un espacio y tiempo concretos, lo que exige una intensa y múltiple actividad receptora por parte del espectador, quien deberá atender signos y estímulos de diferente naturaleza que se desarrollan y despliegan simultáneamente en el eje temporal, sin posibilidad de retroceso, en cambiantes relaciones de duplicación, contradicción, complementación, en lo que se ha llamado un 'derroche semiológico' (Diez, 1975: 57).

Desde las primeras décadas del Siglo XX Roman Ingarden (1921) ya se había referido a las indeterminaciones de todo texto literario. Indeterminaciones que suponen una intensa actividad de invención e imaginación del lector, idea retomada por la teoría de la recepción y particularmente por Jauss e Iser quienes destacaron la decisiva intervención de la recepción para construir una obra de arte a partir de la semantización de la propuesta semiótica del texto y de sus indeterminaciones. Si en ese proceso las zonas de indeterminación del texto resultan decisivas para el género narrativo (Eagleton, 1998: 102-103), podemos imaginar su importancia en el texto dramático y más aún en el espectáculo teatral donde las palabras escritas se transforman en "palabra modulada" como

“prolongación del cuerpo” (Barba, 1983: 34), en una práctica escénica, con personajes encarnados por actores vivos que se desplazan y actúan en un espacio concreto, con un despliegue de una exuberante variedad de signos y estímulos.

Se vuelve esencial, por lo tanto, la distinción entre el “texto dramático” que pertenece a la literatura y depende del doble código de la lengua y de las convenciones literarias y específicamente dramáticas y el “texto espectacular” que depende de numerosas y muy diferentes convenciones y códigos o sistemas de signos (y de ahí su condición plurisemiótica) que se transmitirán a través de diferentes canales, y que pertenece a las artes escénicas o del espectáculo, en cuya resolución pragmática intervienen de manera decisiva el espacio escénico, los contextos espectaculares, culturales, históricos y sociales, y demás condiciones de la recepción.

Tanto Ingarden como Petr Bogatyrev subrayaron, también, la particularidad de los signos en el espectáculo teatral, distinguiendo entre objetos-signos y cuerpos-signos, además de la doble condición de los signos lingüísticos que funcionan internamente como tales en el circuito de comunicación entre los actores-personajes y al mismo tiempo como signos de signos para los espectadores (Bogatyrev, 1971: 518-530). A su vez, el “texto dramático” es un texto ‘doble’ ya que sus signos pertenecen a dos niveles diferentes: los del texto acotacional, que Ingarden llama ‘secundario’ y los del texto dialógico o ‘principal’ (1971: 531). El texto acotacional o didascalias incluye desde las acotaciones llamadas verticales como el número de actos y escenas, los nombres de los personajes, las indicaciones escenográficas y movimientos escénicos (Diez, 1975: 53), hasta las acotaciones directamente vinculadas con la enunciación de los actores, mientras que el texto dialógico es el de los parlamentos y diálogos de los actores.

El espectáculo, en cambio, es el conjunto de la representación escénica que desborda la literatura e integra lo que puede llamarse las artes del espectáculo, ya que intervienen en él, además de las palabras de los actores, elementos o ‘sistemas’ no literarios como el vestuario, la música, la escenografía, el movimiento de los actores, la iluminación (ver la conocida clasificación de Kowzan (1969) que prolonga las de Ingarden y Bogatyrev), entre

otros aspectos que pertenecen a diferentes artes y que han hecho que Barthes en un famoso artículo sobre el teatro de Baudelaire definiera a éste como una "summa de artes" que transmite al espectador una verdadera 'polifonía informacional' (1967: 50).

La puesta en escena supone, a su vez, la intervención de una serie de mediadores que pueden clasificarse en a) aquellos que participan en el trabajo previo a la puesta en escena y que incluye todo el equipo de técnicos, artistas y artesanos que intervienen en la concepción y construcción del espectáculo incluyendo la escenografía (y utilería), el vestuario, la música y la iluminación, bajo la conducción del director y b) aquellos que intervienen simultáneamente con la emisión del espectáculo: los actores y, en ocasiones especiales, los músicos (en el escenario mismo u otro espacio visible) o incluso el director, como fue el caso de Kantor (sin contar los operarios encargados de la maquinaria escénica, o los operadores de luces y sonido, cuya intervención resulta de otro tipo). De modo que se trata de una emisión colectiva de un texto ante un receptor también colectivo: los espectadores.

1.2. Especificidad del teatro y estatuto del signo teatral: la negación.

La jerarquización del espacio escénico, el cuerpo del actor y demás aspectos de la puesta en escena en el siglo XX que ha privilegiado la función del director, ha llevado, también, a la necesidad de una nueva teoría teatral capaz de describir y analizar el estatuto especial de esa complejidad de signos y códigos diferentes que intervienen en la representación: desde los aportes de Bogatyrev e Ingarden en las primeras décadas del siglo, y que hemos visto parcialmente, hasta los de Helbo, Mounin, Ubersfeld, De Marinis, Pavis, entre los más destacados y en América Latina, De Toro, Villegas o Pellettieri. Así, se ha subrayado la especificidad del espectáculo teatral y el particular estatuto de las acciones que se desarrollan en el escenario; acciones que vemos y oímos pero que pertenecen al universo imaginario que el espectáculo propone, o también la importancia del actor y su doble condición de actor y personaje, así como la particular situación de comunicación que se establece entre el equipo emisor del espectáculo y los receptores.

Marcado por una negación, como apunta Ubersfeld, el teatro propone en un lugar escénico y ante determinados espectadores, una serie de acciones realizadas por actores-personajes 'insertos en el tejido de lo real' pero que al mismo tiempo están marcados por un signo de negación, es decir de irrealidad (1972, 42). El espectador sabe que esas acciones que ejecutan físicamente los actores ante él tienen un estatuto diferente al de las acciones 'reales'. Sabe que por las convenciones de ese arte se trata de un 'como si', de una ficción apoyada en simulacros. De allí el tema de la doble condición de los signos teatrales: su valor de signo en la relación interdiscursiva entre los actores que enuncian sus parlamentos en los diálogos de la representación (y que apuntan al universo imaginario de la ficción que propone la representación) y su valor de signos de segundo grado que apuntan a la recepción de los espectadores que los reinterpretan en función del conjunto del espectáculo, además de la doble condición del actor/personaje, y de los problemas de su pertenencia a dos universos.

Ya Diderot planteaba en su famosa *Paradoja del comediante* esa doble condición del actor que debe ser él y su personaje y destacaba la necesidad de que el actor conserve cierta distancia con respecto a su personaje, una lucidez que le permita reconstruir cada noche y en base a cierto dominio técnico sus estrategias destinadas a seducir y atrapar al espectador para provocar en él con mayor eficacia determinadas emociones (1950: 1033-1088).

Por otra parte el valor de los signos en el teatro depende -como en toda situación de comunicación- no sólo de la propuesta de los emisores sino también de las atribuciones de sentido de los espectadores, quienes los decodifican atribuyéndoles un significado en función del conjunto de la producción de signos que, salvo el código de la lengua que rige los mensajes verbales, no están codificados en sentido estricto, es decir que no constituyen un sistema de signos portadores de significados aceptados comunitariamente en forma más o menos constante. Signos que son transmitidos, además, por diferentes canales (visuales, auditivos, a veces olfativos e incluso táctiles o gustativos en espectáculos con participación del público), al mismo tiempo que son reconocidos como ficción artística por el pacto o contrato implícito entre actores y espectadores, es decir el marco de convenciones que le confiere un particular estatuto entre las prácticas simbólicas de una sociedad.

La intervención del espectador, además, no se limita a una atribución de sentidos a partir de la propuesta semiológica del espectáculo sino que implica una participación y una interacción con los actores que determina en alguna medida su desarrollo, en el marco de una estrategia productora preestablecida y orientada, en mayor o menor medida, por el equipo emisor. En ese intercambio sensorial, emocional e intelectual, consciente e inconsciente, y a pesar de las objeciones de Georges Mounin quien niega que pueda asimilarse ese intercambio a un 'circuito de comunicación lingüística' (1970: 87 y ss.), estamos ante una situación de comunicación, un tipo especial de comunicación en el que hay emisores y receptores, aun cuando la respuesta de los espectadores (toses, risas, silbidos, pataleos, aplausos, voces) no se realice de acuerdo a los mismos códigos y por los mismos canales que los signos emitidos por el actor y que no se proponga producir un nuevo texto en el mismo sentido que el emitido por el actor (Helbo, 1975, 130). Por otra parte, las intervenciones de los espectadores en el conjunto de acciones y reacciones que se producen en la representación teatral, suponen también la inserción de ese espectáculo y de esa experiencia en un contexto histórico-social., al mismo tiempo que inciden en él y contribuyen a constituirlo.

De este modo un estudio del teatro que no quiera reducirse a una serie de observaciones sobre las obras dramáticas, consideradas como textos literarios (y aún así las acotaciones de todo texto dramático ya suponen una puesta en escena), sino que se proponga estudiar el teatro como tal, en su especificidad particular, como arte vivo, que pone en presencia a actores y espectadores, deberá estudiarlo como fenómeno espectacular, y por eso no podrá soslayar su interacción con la serie socio-histórica, es decir sus condiciones de producción y de recepción.

En efecto, si el teatro como arte se ha desarrollado en Occidente al mismo tiempo que se fue secularizando, es decir, que se ha ido separando de su origen ritual, de la ceremonia religiosa, la fiesta o la orgía, en una diferenciación que lo aleja también de la danza, el circo, el carnaval, la fiesta, los espectáculos deportivos o musicales, sigue inseparablemente unido a estas formas en tanto que prácticas espectaculares colectivas. Y tiene en común con ellas algunos aspectos de lo que podría llamarse la 'teatralidad' como categoría más amplia, que

supone la creación de un espacio diferente y virtual: el espacio de la alteridad creado por la mirada del observador y que permite, además, la emergencia de la ficción (Féral: 1988: 347 y ss.; y Féral, 2000: 33 y ss.). A esta caracterización, sin embargo, debería agregarse, como corolario de esa mirada del observador, la producción deliberada por parte del o de los actores de acciones destinadas a ser observadas, la necesidad de que en ese espacio se produzca, entonces, el encuentro de la mirada de los espectadores con los cuerpos y acciones de actores conscientes de esa mirada, es decir de un contrato o pacto de teatralidad.

1.3. El espacio teatral y sus fronteras.

El proceso de secularización del teatro que se inicia en el siglo V A.C. en Grecia a partir de los rituales dionisiacos con la aparición de los tres grandes clásicos y se desarrolla con altibajos hasta el siglo XX, implicó importantes modificaciones a lo largo de la historia del teatro en Occidente, tanto en las condiciones de producción y de recepción de los espectáculos teatrales como en los propios textos dramáticos, en la concepción de los personajes y sus funciones, así como en su relación con el ritual y otras prácticas públicas colectivas, religiosas, estéticas, deportivas y festivas.

Esa desacralización del teatro como práctica colectiva, que nunca fue total, introdujo la transformación de dioses y semidioses, reyes y príncipes, en hombres comunes y, desde el punto de vista escénico, un distanciamiento, una separación entre actores y espectadores entre espacio del juego, lugar de la representación o de la ficción teatral y espacio de la 'realidad' de los espectadores. Así, la acción teatral pone en contacto y al mismo tiempo enfrenta dos universos, dos espacios física y simbólicamente contrapuestos.

A diferencia del rito del que proviene y en el cual los participantes comparten con el oficiante un universo simbólico común donde el oficiante es un intermediario entre la divinidad y los mortales para convocar la presencia real de esa divinidad, el actor es un intermediario que al prestar su cuerpo a un personaje en base a una convención compartida propone una ficción. El espectador teatral sabe, a partir de un contrato tácito con los emisores del espectáculo, que frente a él se despliega una zona de referentes imaginarios,

donde las figuras humanas, acciones y objetos que allí aparecen están marcados por una negación, por el 'como si' de la representación teatral (el 'not-notnot' o el 'not-not me', es decir la irreductible doble condición del actor que no es y es él mismo, al mismo tiempo, de Schechner)⁵; y esta conciencia de su condición ficticia es uno de los rasgos específicos de la producción y de la recepción teatrales, aún cuando pueda suspenderse temporalmente.

Más aún, reconoce que se encuentra frente a alguien que finge ser otro, un actor que encarna un personaje, y esa distinción y reconocimiento es un aspecto que ha sido muy subrayado por la teoría teatral. La enunciación del actor también es particular y sus palabras quedan moduladas de acuerdo a sus propias características vocales, de entonación y otros aspectos. Bogatyrev ya señala ese doble carácter y la capacidad del espectador de reconocer esa duplicidad entre el actor y el personaje, como ya señalara con agudeza Diderot en su famosa *Paradoxe du Comédien* ya mencionada (1950: 1033-1088).

Por otra parte, el espectador es estimulado sensorialmente, a través de acciones físicas, cuerpos y objetos concretos que producen en él sensaciones reales: visuales, auditivas y, a veces, también olfativas y hasta táctiles. De allí una de las ambigüedades de los espectáculos teatrales y de la posición del espectador frente al espectáculo. A la conciencia del 'como si' del juego teatral, es decir de su condición ficticia y fingida, se agregan y se superponen las sensaciones reales que producen en el espectador los cuerpos allí presentes y que favorecen su identificación con los personajes encarnados por los actores a quienes ve y oye. Y esta es una de las causas de las tensiones de la recepción. Se trata de una ficción cuya especificidad, como señala Ubersfeld, es la de apoyarse en un 'concreto real' que está al mismo tiempo negado: "Todo lo que ocurre en la escena -por menos determinado y cerrado que esté el lugar escénico- está marcado de irrealidad para el espectador" (1977: 42)⁶. De modo que la copresencia física de actores y espectadores está también marcada por un presupuesto previo, una distancia constitutiva, un límite variable pero permanente que separa al actor-personaje del espectador; al escenario en que se

⁵ Citado por Josette Féral (1988: 353).

⁶ "Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d'irréalité" (1977: 42). La traducción de este texto así como la de las siguientes citas de textos en francés o en italiano, es nuestra.

desarrolla el juego de los actores, con mayor o menor carga ficcional, de la sala en que se ubica el público.

Por un lado se trata de una distancia física -y la materialidad de las "marcas" de esa frontera es altamente pertinente semiótica y estéticamente- pero sobre todo de una distancia simbólica, que integra las condiciones de producción y de recepción del espectáculo teatral y forma parte de sus convenciones en una determinada sociedad, con su tradición particular.

Esa distancia simbólica y física entre ambos espacios y ambos universos tienen zonas de indeterminación y admiten numerosas variantes y grados. En primer lugar actores y espectadores participan de un ámbito físico común: el doble espacio de la escena y la sala, el lugar que ocupan los que se encuentran unidos por el espectáculo teatral en oposición al espacio del resto de la ciudad, localidad o región, lo que relativiza ya la oposición mencionada. Por otra parte, la distancia entre 'zona de la ficción' y 'zona de la realidad', 'zona del juego de los actores' y 'zona de la recepción de los espectadores', así como las formas del límite entre ambos espacios, han conocido numerosas contaminaciones, tanto en la cultura occidental como en otras culturas.

De modo que los intentos de modificar, transformar e incluso anular provisoriamente la frontera que separa ambos polos y de mezclar espectadores con actores en numerosos montajes contemporáneos, tanto en Europa y en los Estados Unidos como en América Latina han sido ampliamente experimentadas a lo largo del siglo XX: desde el teatro futurista de Marinetti, los 'espectáculos-provocación' de Tristán Tzara con los dadaístas en Zurich y posteriormente en París con los surrealistas, hasta las 'performances' de fines de siglo, pasando por el teatro militante con participación del público, el teatro de agitación y propaganda (agit-prop) de mediados de siglo y el teatro político militante de los cincuenta y los sesenta, los *Happenings* del Living Theatre, las vidrieras activas del Squat Theatre en Nueva York, el teatro invisible de Augusto Boal, los espectáculos itinerantes de Luca Ronconi, los múltiples escenarios de Ariane Mnouchkine o el escenario bifrontal de Eugenio Barba en las décadas siguientes. Todas estas prácticas escénicas han modificado la

forma y la función de esa frontera entre esas dos zonas o polos; frontera que en nuestro siglo se ha vuelto particularmente inestable, múltiple, fragmentada, difusa o ambigua.

Se puede afirmar, no obstante, que esas rupturas parciales que buscan sacudir, en mayor o menor medida, la pasividad del espectador y obligarlo a comprometerse activa y físicamente en la acción teatral, mezclando a actores y espectadores, ficción y realidad y confundiéndolos por algún momento, no anulan esa dicotomía constitutiva, aun cuando la vuelven ambigua. Porque, como señala Ubersfeld:

Todo lo que en una puesta en escena mezcla público y acción escénica, espectadores y actores, no agota esa distinción fundamental: aunque el comediante se siente sobre las rodillas del espectador una frontera invisible, una corriente de cien mil voltios lo separa aún de él radicalmente (1977: 42).⁷

La importancia de ese rasgo es fundamental en la especificidad de la recepción teatral, y si la copresencia física de un actor y un espectador -o por lo menos dos, por el carácter comunitario de la recepción teatral- es su condición indispensable, también es necesario, como señala Ane Grethe Ostergaard, que el espectador "sea consciente de la ficcionalidad de la situación", es decir que "se reconozca como espectador"; lo que la lleva a la conclusión, por ejemplo, de que "un fenómeno como el happening no puede ser englobado en el género teatral" ya que se trataría de "una puesta en escena que se niega a sí misma como tal", que "no tiene 'encuadre' (en el sentido de Erving Goffman) al buscar una participación de un espectador que dejaría de serlo" (1987: 161)⁸. El teatro tendría, por lo tanto, un estatuto similar al del sueño, aunque se trataría de una ilusión consciente de sí

⁷. "Tout ce qui mélange public et action scénique, spectateurs et acteurs n'entame pas cette fondamentale distinction: le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant à 100.000 volts l'en séparerait encore radicalment" (Ubersfeld 1977: 42).

⁸. "La coprésence dans un même espace physique d'un comédien et d'un spectateur est une condition indispensable pour pouvoir parler de théâtre -mais non pas la seule. Il faut aussi que le spectateur soit conscient de la fictionnalité de la situation, qu'il se reconnaisse comme spectateur. Pour cette raison, un phénomène comme le happening ne peut pas à notre avis être englobé dans le genre théâtral, car il est une mise en scène, qui justement se nie comme telle en travaillant sans 'cadre' (au sens d'Erving Goffman) et en visant à une participation du spectateur qui, en ce cas, cesserait d'être spectateur" (A.G. Ostergaard, 1987: 161),

misma, como señala Octave Mannoni, y los acontecimientos presentados allí llevan la marca de la negación, es decir de su carácter "no real" (Mannoni, 1979: 121).⁹

Esta importancia del reconocimiento del carácter ficcional de la acción teatral es en parte retomada por Patrice Pavis quien señala que en la teoría de la ficción lo que importa es el proceso mismo de ficcionalización, es decir "cómo ante un texto dramático o una escena lo que percibimos está marcado por el sello de la ficción, es decir, y para emplear la definición de J. Searle, un discurso no 'serio', que no compromete a nada" (1985: 269)¹⁰.

Más adelante el teórico francés subraya sobre todo la importancia de las zonas de indeterminación afirmando que "las contaminaciones y los intercambios" entre ficción y realidad, universo imaginario y contexto real, "son mucho más importantes que la vana y metafísica tentativa de mantenerlos separados y declararlos inconmensurables entre sí" (1985: 269).¹¹

Por otra parte Marco De Marinis al plantearse el problema del estatuto de la ficción teatral retoma las observaciones de James O. Urmson, para quien no se puede hablar en teatro de una 'suspensión de la incredulidad' ni de una "verdadera ilusión" por parte del espectador ya que éste, apoyado en sus conocimientos de las convenciones teatrales y del contexto de enunciación, distingue siempre entre el drama y la realidad, es decir entre 'verdad histórica' y 'verdad dramática' (1982: 174).¹² Posición que retoma de algún modo Anne Ubersfeld en sus afirmaciones sobre la "irrealidad" de todo lo que ocurre en la escena como hemos visto (1977: 42).

⁹ Sobre la negación en el teatro, ver infra.

¹⁰ "Comment, à partir d'un texte dramatique ou d'une scène, ce que nous percevons est marqué du sceau de la fiction, c'est à dire, pour employer la définition de J. Searle, d'un discours non 'sérieux', qui n'engage à rien" (Pavis, 1985: 269).

¹¹ "Les contaminations et les échanges sont beaucoup plus importants que la vaine et métaphysique tentative de les tenir séparés et de les déclarer incommensurables" (Pavis, 1985 : 269).

¹² "Molti studiosi ritengono che per il teatro non si possa mai parlare di 'illusione' vera e propria, né, quindi, di sospensione dell'incredulità" (De Marinis, 1982: 174).

Estos planteos implican una excesiva racionalización del problema para De Marinis, quien presenta tres objeciones a la noción de 'ilusión' y a la consideración de la ficción como un rasgo distintivo de lo teatral. La primera objeción es que dicha concepción considera al teatro sólo como representación, como simulación, sin tener en cuenta que existen

fenómenos teatrales regulados por estatutos muy diferentes en los cuales el teatro tiende [...] a proponerse [...] como acontecimiento real [...] producción más que re-producción, presentación más que representación de una acción, significación 'in praesentia' [...] Ante este vastísimo universo teatral 'otro' (que abarca desde los rituales primitivos de posesión hasta muchas experiencias de la neovanguardia occidental...) la imagen de un teatro como 'negación de la realidad' pierde pertinencia y adecuación, revelando al mismo tiempo su naturaleza ideológica (1982: 176).¹³

La segunda objeción contenida en la primera es la de presentar como definición o caracterización científica lo que es una toma de posición ideológica o una prescripción normativa. Por último la tercera objeción señala que separar tan nítidamente el teatro de la vida social, supone una definición "fija, unidimensional e inmutable de entidades como ficción, ilusión y realidad", lo que contradice la "variabilidad de esas entidades" (1982:176)

De modo que no se podría considerar la condición ficcional como un rasgo distintivo y necesario de una definición universal de teatro. Más aún, el investigador italiano al proponer una definición del teatro que salga de la tautología sociológica (es teatro lo que de algún modo se ha venido designando como tal y, por lo tanto, lo que una comunidad en un tiempo y espacio dado deciden que es teatro apoyados en su propia tradición) subraya citando a Burns (1972) la imposibilidad de asimilar la oposición teatro-vida a la oposición ficción-realidad, ya que tanto en la vida como en el teatro es posible fijar varios niveles de

¹³ " esistono [...] fenomeni teatrali regolati da statuti molto diversi e nei quali il teatro tende [...], a porsi come evento reale [...]: produzione più che ri-produzione, presentazione piuttosto che rappresentazione di un'azione, significazione in praesentia. Di fronte a questo vastissimo universo teatrale 'altro' (che va dai rituali primitivi di possessione a molte esperienze della neoavanguardia occidentale...), l'immagine di un teatro come 'negazione della realtà' [...] perde in pertinenza e adeguatezza, svelando contemporaneamente la sua natura ideologica" (De Marinis, 1982: 176).

ilusión y de realidad cuya percepción no es fija ni uniforme (De Marinis, 1982, 176). De modo que podemos encontrar tanto en el teatro como en la vida todos estos aspectos -ficción, realidad, vida, teatralidad- y en diferentes niveles.

A pesar de estas dificultades, sin embargo y de la imposibilidad de proponer una definición general del tipo 'el teatro es (siempre) ficción' o 'el teatro (nunca) es ficción' o 'el teatro es (siempre) ilusión o suspensión de la incredulidad' a la hora de proponer, a pesar de todo, algunos criterios distintivos que permitan una caracterización mínima, De Marinis considera los siguientes aspectos: la copresencia física de emisor y receptores (estos últimos en forma colectiva) y la simultaneidad (parcial) de la producción y la recepción, es decir la situación de comunicación, incluyendo por lo tanto todas las formas espectaculares: desde el happening, la 'performance', las acciones parateatrales de Grotowski, el teatro de variedades, hasta el circo, la danza (De Marinis, 1982: 63-64). Podríamos agregar con ese criterio el 'teatro invisible' de Augusto Boal, pero también las fiestas, ceremonias, desfiles militares, coronaciones, sesiones de un tribunal y todo lo que Duvignaud llama 'prácticas sociales del teatro' (Duvignaud, 1966: 15).

Esta definición netamente pragmática, que se apoya en los aspectos concretos de la situación de comunicación entre emisores y receptores¹⁴, en un contexto y circunstancias espacio-temporales determinadas, es retomada luego por el semiólogo italiano en *Capire il teatro* con el ejemplo del Squat Theatre de Nueva York. Ese grupo realizó a fines de los

¹⁴ Georges Mounin en nombre de un científicismo estricto rechaza la posibilidad de aplicar el modelo de comunicación lingüística al teatro y también la de considerar la relación actores/espectadores en el teatro como una relación de comunicación en sentido propio. En primer lugar porque la representación teatral no ofrece propiamente 'signos' teatrales codificados con su doble articulación al espectador, salvo los del lenguaje que por otra parte están dirigidos a otros actores-personajes y no a los espectadores. En segundo lugar porque no se cumple la reversibilidad que debe tener todo circuito de comunicación: los receptores-espectadores no pueden volverse emisores de 'signos teatrales' en el mismo código y por el mismo canal que los emisores-actores. Esos llamados 'signos' son más bien estímulos y señales que recibe el espectador cuyas reacciones y 'respuestas', además de los aplausos, bravos, silbidos u otras manifestaciones más o menos estereotipadas, están más vinculadas con la participación, la identificación y la proyección que con la comunicación (Mounin, 1970: 88 y ss.). Ante estas observaciones André Helbo rechaza esa excesiva reducción de la comunicación a través de 'signos' al lenguaje humano, subrayando la necesidad de ampliar su campo al "conjunto de las prácticas significantes" defendiendo una metodología lingüística aplicable a

años setenta y comienzos de los ochenta una serie de espectáculos en que se representaba una acción en el interior de una vidriera de la Calle 23 de Nueva York con el público (unos 75 espectadores sentados) asistiendo al espectáculo desde dentro del local y para el cual eran visibles, también, los transeúntes curiosos que se detenían a observar las extrañas escenas que transcurrían en esa vidriera así como a los espectadores sentados que observaban la escena y a ellos mismos (1988: 202). El ejemplo sirve para mostrar cómo a partir de una transformación del punto de vista se multiplican las posibilidades de relación entre espectadores y actores, ilusión y vida cotidiana, ficción teatral y realidad. De allí que la conclusión del teórico italiano sea que la diferencia entre teatro y vida responde sólo al cambio del punto de vista, y que esta diferencia

no consiste tanto en aquello que vemos y oímos, en una cualidad específica del acontecimiento percibido, de lo que vemos y oímos, sino más bien en cómo lo miramos y de qué lado de la vidriera estamos y según si la consideramos (como los transeúntes de la Calle 23) una sencilla aunque extraña vidriera [...] o si la consideramos como el marco de un escenario, aunque muy 'sui generis', como hace el público del interior (de Marinis, 1988, 202).¹⁵

De modo que según varíen los diferentes puntos de vista, "el mismo acontecimiento puede ser fiesta para un participante activo y espectáculo para un observador externo" (203). Algo semejante a lo que ocurre con el juego del golf en el ejemplo de Goffman donde aquello que es juego para el golfista resulta un trabajo para el 'caddy' (1988: 203).

De acuerdo a De Marinis, por lo tanto, las fronteras entre lo teatral y la vida, entre la ficción y la realidad serían no sólo físicas sino principalmente psicológicas o cognitivas. Y no dependen tanto de algunas cualidades del objeto sino del punto de vista del receptor.

"conjuntos pluridisciplinarios" como podría ser la situación de comunicación en el teatro que desborda los límites de lo lingüístico (1975: 129-135).

¹⁵ "non consiste tanto in quello che vediamo e ascoltiamo, in una specifica qualità dell'evento percepito, insomma, ma sta piuttosto in come lo guardiamo e da quale lato della vetrina, a seconda che consideriamo quest'ultima (come i passanti della 23ª) una semplice anche se strana vetrina [...] o la utilizziamo invece alla stregua di un arco scenico, sia pure molto *sui generis*, come fa il pubblico all'interno" (202).

Comprometen la competencia cultural general y específicamente teatral del espectador quien es capaz de distinguir en cada caso y de acuerdo al contexto y a las condiciones de comunicación si ante determinadas acciones o situaciones se encuentra ante un hecho de teatro o no. Todo lo cual responde a una concepción del arte que privilegia los procesos de recepción.

Sin embargo, además de la importancia del punto de vista del receptor, el ejemplo parece subrayar la necesidad de un acuerdo, de un 'contrato' más o menos explícito entre emisores y receptores, para que una situación o una serie de acciones sean reconocidas como teatrales. Podemos imaginar, por ejemplo, entre los transeúntes que pasan por la calle 23 a alguien –digamos un vecino- que ya tenía referencias del Squat Theatre y que por lo tanto es capaz de reconocer ante esa extravagante vidriera que se trata de escenas de teatro –aunque no convencionales- representadas detrás del vidrio ante espectadores sentados en el interior. Imaginemos que esa persona se detiene y termine observando el desarrollo de las escenas desde la calle, como un inesperado espectador. En la medida en que se comporte como un simple curioso que mira al pasar la vidriera y se mantiene ajeno o que se comporte, en cambio, como un observador atrapado por las acciones que ve en el interior del escaparate, estaremos frente a un espectador teatral o no, y el objeto observado será para él teatro o no. Pero no podrá convertir en teatro cualquier acontecimiento cotidiano si no existe una propuesta en ese sentido desde la producción misma de las acciones o en todo caso esa atribución se verá pronto frustrada y cesará por la falta de un correlato que la confirme. De modo que la existencia de un contrato entre ambas partes y no el simple punto de vista, ni la sola propuesta de los actores, determinará el particular estatuto de esas acciones, es decir su condición teatral o no. Aún cuando se pueda reconocer en la vida cotidiana situaciones y acciones que contienen rasgos de teatralidad, esto no alcanza, todavía, para que se pueda hablar de teatro en el sentido en el que lo planteamos.¹⁶

El propio De Marinis confirma esa afirmación al hablar de la necesidad de una "competencia comunicativa" del espectador, es decir de una "capacidad para valorar

¹⁶ Sobre la importancia de la mirada, el punto de vista, la noción de teatralidad y su relación con el teatro ver "Mímesis y teatralidad" (Féral, 2000: 33-44).

equilibradamente todas las informaciones contextuales” de una situación y de elegir en base a ellas el encuadre (*frame*) cognitivo o pragmático más adecuado para descifrarla o para decidir un comportamiento adecuado. Una interpretación y un comportamiento que dependen, por lo tanto, del reconocimiento de la particularidad de esas acciones y de esa situación. Y agrega que la competencia del espectador es “el conjunto de conocimientos y de habilidades” que muestran la capacidad del sujeto de “reconocer un espectáculo teatral como tal” fundado en un “contrato fiduciario” (1988: 203-204).

No es necesario insistir más, por lo tanto, en la necesidad del encuentro entre un proyecto teatral y una recepción capaz de reconocer ese proyecto e interpretarlo en el mismo sentido, es decir en la necesidad de un acuerdo implícito o un ‘contrato’ tácito entre emisores y receptores para que un determinado proceso de enunciación y su recepción, puedan convertirse en teatro y más específicamente en experiencia teatral.

El proceso de atribución de sentido que caracteriza al receptor en todo circuito de comunicación se duplica del reconocimiento de que determinado ‘texto’ en sentido amplio pertenece a tal tipo de discurso, es decir que la semantización del receptor de un determinado ‘texto’ en el sentido de Lotman (1970) se hace de acuerdo a reglas internalizadas de una determinada tradición cultural que cambian según los tipos de textos, además de las atribuciones de valor estético y que varían históricamente y de cultura a cultura. La acumulación de estas atribuciones decidiría sobre la condición artística o no de un objeto y de su valor. Y en ese juego entre propuesta y respuesta un mismo objeto o una acción puede ser percibida como arte o no arte, como teatro o no teatro, en la medida en que se renueven las propuestas de los creadores y en la medida, también, en que los receptores acepten o no las nuevas reglas en sus atribuciones de sentido y de valor.

1.4. Movilidad de las fronteras: actores y espectadores.

Si la recepción es un factor decisivo en la experiencia estética y particularmente en el teatro, es necesario subrayar, además, que en ese proceso intervienen, también, las condiciones particulares de las obras, tanto las de su enunciación como las de su constitución

misma, en su materialidad, en su forma y en la articulación de sus partes, todo lo cual incide también en el reconocimiento por parte del receptor del tipo de discurso al que pertenece, así como en la valoración estética, aun cuando los criterios para definir esas condiciones sean cambiantes históricamente y dependan de consensos y hábitos culturales y sociales. En el teatro, donde la enunciación y la recepción se producen en presencia, en forma simultánea y colectiva, la relación entre ambos aspectos es aún más compleja y decisiva, porque en el intercambio de signos y estímulos entre actores y espectadores se produce un feedback permanente que conduce el espectáculo de modo diferente cada vez, a tal punto que la presencia, mirada y emisión de signos del receptor modifican, estimulan y modulan la de los actores, más allá de todo texto previo. De allí la importancia que adquiere el eje que distingue y vincula el escenario y la platea, y más aún cuando esta distinción, a su vez, se vuelve ambigua y los límites fluctuantes, con intercambio de puntos de vista y de roles.

Por otra parte, en los casos de ruptura momentánea de esa frontera que separa y une a actores y espectadores ésta no desaparece sino que sigue siendo un elemento esencial del espectáculo y se vuelve eje de las transformaciones y de las atribuciones de sentido. Supongamos, por ejemplo, que un espectador es incorporado al juego teatral, es decir a la ficción, como en los casos de interpelación o invitación a un espectador que contesta incorporándose por unos momentos a la acción de los actores. Su participación puede llegar a integrarse momentáneamente a la representación e incluso a orientarla parcialmente, pero sólo de acuerdo a las previsiones generales del director. No se convierte realmente en actor para los demás actores para quienes será un espectador que entra en el juego dentro de determinados límites más o menos precisos. Todo lo cual vuelve sus acciones radicalmente diferentes a las de los demás actores, porque no conoce las estrategias de producción del espectáculo ni integra el equipo emisor del mismo. Tampoco será un actor para los espectadores que lo vieron subir a escena invitado por un actor-personaje.

De modo que el espectador no pierde su condición de tal incluso si realiza algunas acciones en forma más o menos guiada por los demás actores, porque desde el momento en que ingresó a la sala con su entrada o su invitación, es decir desde que se puso en funcionamiento el contrato implícito entre los productores del espectáculo y él mismo, se

han configurado dos polos opuestos que implican determinados roles y patrones de construcción del sentido de esa particular práctica social que es el teatro y que serán esenciales en el desarrollo del espectáculo. Por otra parte, en los casos de una ruptura de los límites en sentido opuesto, es decir de un actor que finge su condición de espectador hasta el momento en que interviene en las acciones de los demás actores e incluso se integra al espectáculo, desde el momento en que descubren el juego los demás espectadores, al reconocer en él a un actor, reinterpretan en forma retrospectiva sus atribuciones de sentido y vuelve a constituirse la frontera y la bipolaridad como ejes de construcción de la interpretación del espectáculo.

Observemos más detenidamente lo que ocurre en algunos de esos casos. Supongamos, como ha ocurrido en varios espectáculos contemporáneos, que la acción incluye a actores y espectadores en una fiesta con música y baile y que el espacio teatral se ha convertido en la sala en que se desarrolla esa fiesta con mesas y sillas, donde espectadores y actores (a veces reconocidos por los espectadores) ingresan como invitados y se sientan a las mesas. Algunos espectadores son invitados a bailar por los actores como si se tratara de familiares o amigos; mientras bailan los actores entablan cortas conversaciones de compromiso con sus 'partenaires', una actriz le pregunta al espectador si se divierte, el espectador da respuestas de compromiso, se producen comentarios entre ambos y luego los espectadores son despedidos al terminar la pieza musical y la acción siguiente inicia o retoma la intriga de la obra y transcurre sólo entre los personajes de la ficción encarnados por los actores.

En esta secuencia de acciones existe, una aparente ruptura de la frontera entre ambos mundos y ambos espacios; la relación actor-espectador queda también modificada. El espectador se convirtió en 'personaje' de la ficción aunque sin dejar de ser espectador. Se trata de un espectador que aceptó ingresar por un momento en el juego del actor pero sin modificar realmente ni su condición de espectador ni el desarrollo de la obra. Y si el espectáculo puede incluso organizarse según los diferentes tipos de intervención, esto forma parte de las previsiones del director. Aunque se preste al juego y aunque su participación puede alcanzar diversos grados de intensidad y duración, el espectador revelará siempre su

condición de tal y muchas veces buscará aferrarse incluso a esa condición que coacciona de manera importante sus posibilidades creativas. Se inhibirá o desinhibirá en mayor o menor medida, de acuerdo a su carácter y a su estado de ánimo, e incluso a las corrientes de simpatía que se establezcan, pero no llegará a ser un actor y pronto revelará su condición.

Esta comprobación es la que hacen también, tarde o temprano, los demás espectadores, devolviéndole su condición de tal frente a los actores y restableciendo el contrato tácito entre actores y espectadores. Es decir el que se había establecido en el marco de una comunidad y una determinada tradición, entre el equipo emisor (anuncios en la prensa u otros medios de comunicación de que se ofrecería un espectáculo en una determinada ciudad, en un lugar específico y a una hora dada) y los interesados en convertirse en espectadores al concurrir al lugar indicado, adquirir su entrada e ingresar a ese espacio previsto (sea una sala destinada al teatro o un espacio no convencional), para la representación teatral.

Lo mismo ocurre con el actor que hace de espectador. Cuando se descubre su verdadera condición se restablece la frontera entre ambos y, por lo tanto, también la bipolaridad mencionada, que a su vez es constitutiva del juego de identificación y negación que son esenciales en la recepción teatral.

En esa oposición y relación dialéctica entre los dos polos mencionados de la ficción y la vida real, la presencia y ubicación del actor determina mucho más que ningún otro elemento exterior (escenografía, luces o decorados) el o los lugares de la frontera que separa y une ambos mundos. Ese aspecto resulta decisivo en los casos de confusión, ambigüedad e inversión de signos, ya que condiciona de manera fundamental el reconocimiento y alcance de la ficción teatral y por lo tanto las características de la recepción y los modos de identificación del espectador. Reconocimiento fundamental aún si se produce a posteriori. En este último caso simplemente obligará a una reinterpretación de las acciones anteriores, en una movilidad que no siempre puede resolverse en forma unívoca.

La ruptura de esos límites y su reconstitución nos recuerda los mecanismos mismos del teatro, como señala Ubersfeld, subraya su artificialidad y su carácter convencional, acentuando los rasgos de teatralidad (Ubersfeld, 1981: 112 y ss). Pero al mismo tiempo, genera una tensión dinámica que nos obliga a incorporar por unos instantes la ilusión a la realidad e irrealiza la realidad misma; exige del espectador un mayor 'trabajo' en su participación, le recuerda su condición y le hace conectar conscientemente los despliegues de la ficción con las realidades y posibilidades de su propia vida, además de los factores emocionales y los removedores efectos inconscientes que las acciones escénicas y ese juego entre ficción y realidad pueden provocar en él.

1.5. Las paradojas de la representación. El actor y el personaje. El teatro en el teatro y la negación de la negación.

Una de las características que más se han destacado tradicionalmente del teatro, ese arte contradictorio por naturaleza, es la condición paradójica de toda representación; porque nos hace reconocer que alguien es al mismo tiempo un actor y un personaje, él y otro, y que sus acciones que vemos y oímos ante nosotros no son tales sino aquellas que realiza el personaje en un universo imaginario. Desde la noción de mimesis o imitación de Aristóteles hasta la de representación más cercana, pasando por la famosa 'paradoja del comediante' de Diderot quien subrayaba la doble condición del comediante, como vimos, éste ha sido uno de los rasgos relevantes de la condición teatral como arte, aunque a partir del siglo XX se haya introducido con fuerza cada vez mayor la del teatro como ritual y presencia, concreta, más que como simulacro, en una oscilación que revela la doble condición del teatro: su vinculación a las artes performativas de la presencia: baile, circo, recitales de música, por un lado y a las artes de la representación: cine, pintura figurativa, por otro.

Justamente, asistimos en el siglo XX a un acercamiento entre la concepción del teatro como representación a la del teatro como presentación. Es decir, entre el teatro como una serie de acciones realizadas por personajes encarnados por actores, con acciones marcadas por un signo de negación y por lo tanto de carácter simulado y que representan y nos remiten

a un universo imaginario. Y un teatro en el que se presentan acciones físicas concretas, desplegadas por seres humanos de carne y hueso que nos interpelan desde la fuerte presencia de sus cuerpos al mismo tiempo que apuntan de alguna manera a un imaginario, en un acercamiento entre el actor y el personaje, el escenario teatral y la vida, donde la presencia escénica difumina la fábula imaginaria, en un acercamiento del teatro a la poesía por un lado, por la permanencia de la palabra y el debilitamiento de lo discursivo y de la intriga y por otro lado a otras artes escénicas, por la jerarquización de la presencia de los cuerpos y demás elementos visuales y musicales.

Así, el teatro contemporáneo que experimenta con la permeabilidad de esa frontera, y con las oscilaciones entre actor y espectador, escenario y sala, ficción y realidad, que son "el rasgo distintivo más destacado del espacio teatral contemporáneo", intenta borrar esas oposiciones y superar las contradicciones volviendo ambigua la negación de esas acciones y el 'como sí' de la convención tradicional, para transformar, como dice Ubersfeld, el espacio teatral en un "lugar oximorónico" (1981: 121) un lugar que une categorías aparentemente inconciliables.

El espacio se vuelve, así, "más una interrogante que un dato" y el espectador deberá "descifrarlo en una actividad frecuentemente sin respuesta" (122). Ni puede rechazar totalmente esa ficción que le es presentada en forma física concreta por estímulos sensoriales y que invade su realidad, ni puede refugiarse en el mundo ensoñado de la ilusión teatral para satisfacer vicariamente y sin peligro sus deseos reprimidos o exorcisar sus temores, porque es desacomodado permanentemente en sus intentos de identificación y proyección por las transformaciones de ese espacio que "obliga al espectador a reconsiderar de múltiples maneras los códigos perceptivos habituales, mostrando su relatividad" (123).

Un caso especial de la negación y de la relatividad y ambigüedad de los límites entre ambos polos de esa dicotomía es el del teatro en el teatro, que modifica radicalmente las condiciones de la recepción y los mecanismos de negación y de identificación. Cuando se producen escenas de teatro en el teatro -como en la *Commedia dell'Arte* o en el famoso ejemplo de los comediantes en *Hamlet* que ha sido reiteradamente citado o como ocurre

también en obras orientales como *Priyadarsika* del rey y poeta indio Harsa¹⁷ y hasta las puestas en escena brechtianas - estamos frente a una subdivisión dentro de la bipolaridad mencionada y no como sostiene Anne Ubersfeld (1977, 48-49) ante una inversión de signo que transformaría la negación (como 'mentira') en una afirmación (una 'verdad'), como ya hemos señalado (Mirza, 1992-1993: 22). Los comediantes llamados por Hamlet para representar ante la corte *El asesinato de Gonzago* que revelará ante el príncipe la culpabilidad de su tío en el universo ficcional del espectáculo, no se convierten -como es obvio- en personas 'verdaderas', es decir reales, frente a los espectadores por efecto de la escena del teatro en el teatro, ni adquieren por ello más 'realidad', aunque el procedimiento revele, como en este caso, una verdad. No existe, por lo tanto, un retorno a lo 'real', sino una nueva división dentro de la ficción.

La escena produce un corrimiento de la frontera que separa la ficción de la 'realidad'; pero ésta se reconstituye en un segundo plano. Nos encontramos ante una ficción de segundo grado, una escena de meta-teatro. Una negación dentro de la negación pero sin que la segunda anule la otra. Simplemente la reproduce. Y si el primer efecto de las escenas de ese tipo es el de poner de relieve los mecanismos de la teatralidad, por otro lado ponen en cuestión la estabilidad y la claridad del límite mismo entre lo imaginario y lo real. Como en toda reproducción se perturban los límites entre el original y la copia, lo real y la ficción.

En el caso de *Hamlet* la escena revela la verdad de una situación desenmascarando la mentira frente a los demás personajes y ese desenmascaramiento es percibido por los espectadores como un sentido más verdadero que el anterior pero no como una 'realidad', es decir como un fragmento escénico que escape a la negación teatral; todo sigue siendo ficticio y la nueva verdad descubierta sustituirá y completará la ficción anterior: el rey Claudio, con toda la solemnidad de su porte y de su discurso, resulta el asesino de su hermano; y ese descubrimiento ha sido realizado gracias a la representación de los cómicos.

¹⁷ Harsa, rey poeta de la India, en el siglo VII D.C.. Ver el amplio comentario de Marie Claude Porcher sobre *Priyadarsika*, una de las tres obras teatrales de ese autor, que contiene un notable ejemplo de teatro en el teatro (Porcher, 1986: 340).

La marca de ficcionalidad o el signo negativo del que habla Ubersfeld es más bien una decisión que determina las condiciones de la recepción teatral, es uno de los elementos del contrato implícito entre productores del espectáculo y receptores, que marca el espectáculo en su doble aspecto de juego y de representación: como juego nos indica frente a las acciones concretas que se producen en escena que éstas no son reales sino que pertenecen al 'como si' del teatro; como representación que todos los elementos de la producción de signos que constituyen el espectáculo apunta a un referente imaginario en su conjunto. Es decir que aunque algunos de estos signos tengan referentes reales, se trata de una historia ficticia.

Es frecuente que este recurso que también se encuentra en otras artes¹⁸ esté vinculado con alguna revelación importante, con un momento clave en la semiosis. Como todo procedimiento formal de ruptura, es también generador de un desplazamiento semántico. En este caso el juego especular de la ficción dentro de la ficción, que puede ser llevado a múltiples grados como en la 'mise en abîme', traslada y posterga la frontera, entre el mundo de la ficción y el de la realidad, revela la fragilidad y movilidad de ese límite entre el arte y la vida y lo precario de esa distinción produciendo una apertura a lo simbólico, a lo indeterminado o polisémico y cierta inquietud en el receptor. Como señala Borges "¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa. Tales invenciones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (Borges, 1974: 669). Pero, al mismo tiempo, el recurso produce un efecto de incomodidad en el receptor, porque lo obliga a salir del encanto y la seducción de la ficción,

¹⁸. En literatura encontramos un caso notorio de estos desdoblamientos de la ficción en el Canto V del Infierno de la Divina Comedia cuando Francesca le cuenta a Dante que la lectura de la historia de amor de Lancelot hizo que ella y Paolo descubrieran el suyo, del mismo modo que Dante-autor espera que el lector mejore su vida moral por la lectura de su obra. De este modo la literatura -y el arte en general- adquiere una función poderosa capaz de incidir sobre la realidad y modificarla. El caso de El Quijote es uno de los más notables paradigmas (junto con La vida es sueño de Calderón) de ese juego que al introducir ficciones de segundo y tercer grado vuelve ambigua la frontera entre realidad y ficción, lo que se suma en este caso a la ambigüedad de la relación entre razón y locura, sueño y realidad, lo admirable y lo ridículo, etc.. En pintura es bien conocido el cuadro de Velázquez -Las Meninas- donde aparece el propio pintor reflejado en la tela mientras pinta, como forma de transgredir el marco que separa el arte de la realidad.

para devolverlo a su ser consciente y a los límites de su condición, en un juego dialéctico permanente entre la ficción con sus destinos grandiosos o terribles pero ilusorios y la vida real.

Adoptar una interpretación o incluso esbozarla es semantizar la propuesta semiológica del espectáculo a partir de las condiciones individuales en el contexto histórico y social del momento y lugar de la recepción. El espectador se ve obligado así a reconocer su propia interpretación del espectáculo y a confrontar su contexto biográfico e histórico con el propuesto por el espectáculo, para ser de nuevo atraído por la ficción. Así, el espectáculo tematiza la ambigüedad del juego teatral, convirtiéndose en el "lugar de las contradicciones en obra", zona virtual de la "identidad de la ficción y de la realidad, de la presencia y de la ausencia" (Ubersfeld, 1988: 122)

1.6. Los procesos de identificación.

Un aspecto vinculado con esa doble condición del teatro -la polaridad entre el universo ficcional evocado por la representación y la realidad física presente en el escenario- es el de la identificación del espectador con el actor. Identificación que desde el punto de vista de la recepción, colma de alguna manera la distancia entre ambos polos al producir efectos reales en el espectador, efectos que están en la base del placer o rechazo que puede provocar toda representación teatral y que a su vez repercuten en los actores. Y esa identificación se produce en sentido positivo y negativo, en forma consciente e inconsciente, racional y emocionalmente, en una complejidad que contribuye a la ambigüedad de la recepción (Johansen, 1987:157 y ss).

La importancia de los factores emocionales y afectivos en la recepción fue señalada por las teorías clásicas del teatro en Occidente, como observa De Marinis, desde Aristóteles en adelante, e incluso antes con los Sofistas y especialmente Gorgias en su teoría del arte y particularmente del arte teatral, pero también por Platón, hasta Artaud y Grotowski y en Oriente en el Natya-Sastra y el tratado de Zeami. Estas teorías se configuran principalmente como "teorías de las pasiones teatrales, en el doble sentido de las pasiones representadas en

el teatro [...] y de las pasiones desencadenadas, provocadas por el teatro” (De Marinis, 1982: 165).

En la tradición occidental es conocido el fragmento de la *Poética* en que Aristóteles señala el doble mecanismo en el espectador de la tragedia griega que se identifica con el personaje sintiendo ‘terror’ ante la desmesura (el ‘hybris’) del héroe que sobrepasa los límites de lo humano en su desafío a los dioses y a los hombres, y ‘conmiseración’ ante su terrible castigo, ante su caída y su muerte, produciéndose así la ‘catarsis’, es decir una ‘purificación’ (o ‘purgación’ de acuerdo al sentido griego de la palabra), como modo de liberación de sus propias tentaciones de desmesura.

Retomando a Aristóteles Freud aborda el tema de la identificación con el héroe en su ensayo “Personajes psicopáticos en el escenario” (1905-1906) observando que de ese modo el espectador realiza sus propios deseos de grandeza, su afán por superar los límites de su condición humana a través de las hazañas del héroe y sin peligros ni sufrimientos para él:

Por eso la premisa de su goce es la ilusión... En primer lugar es otro el que está ahí, en la escena actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal (Freud, 1978: 277-278).

Sin embargo, Freud reconoce luego que estas son condiciones comunes a numerosas formas de creación artística y que lo específico del teatro sería que

el drama descende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso muestra al héroe derrotado en su lucha... Podría caracterizarse sin más al drama por esta relación con el penar y la desdicha, sea que, como en la comedia, despierte sólo la inquietud y después la calma, o que, como en la tragedia, concrete el penar mismo" (277).

Por otra parte Freud vincula el origen de la tragedia con los ritos sacrificiales donde el macho cabrío sería el chivo expiatorio, como ritual que buscaría "apaciguar de algún modo la incipiente rebelión del hombre contra el orden divino del mundo que ha instaurado el sufrimiento" (278).

Los héroes trágicos serían entonces rebeldes que se han levantado contra alguna divinidad opresora. Esta idea es desarrollada y ampliada por Freud en "Totem y Tabú" (1913-14) donde señala que el padecimiento del héroe es el contenido esencial de la tragedia; un padecimiento que se debe a que él carga con la culpa trágica, es el padre primordial que asume y paga su culpa para liberar al coro que lo rodea y que representa a los ciudadanos y por lo tanto también a los espectadores, de la suya (Freud, 1978: 156 y ss.).

La identificación, por lo tanto permite que el espectador viva vicariamente algunos de sus deseos reprimidos y que no puede satisfacer en su realidad cotidiana, sea porque son riesgosos para su vida y su seguridad, sea porque le harían infringir determinadas normas que ha internalizado. La tragedia le permite, también, liberarse de sus propias culpas, descargando en el héroe -como chivo expiatorio- sus pecados y su desafío a los dioses.

En esta misma dirección observa Octave Mannoni (1979) que precisamente porque el teatro está marcado por la negación -lo que sucede en el espacio del juego teatral no es real, o mejor dicho es simbólico aunque esté presente materialmente- el espectador puede liberar bajo esa cobertura algunos aspectos reprimidos de su propio yo y vivirlos de ese modo en forma simbólica e impune a través de los personajes de la ficción. El teatro sería entonces: "algo así como la gran negación, el símbolo de negación que hace posible el retorno de lo reprimido bajo su forma negada" (Mannoni, 1979, 124).

Por otra parte este proceso estaría favorecido por la oscuridad de la sala frente al escenario iluminado y por la aparente y relativa 'pasividad' del espectador. Sin embargo, el juego de participación del espectador, como señala Dines Johansen (1987: 158 yss.), no instituye el reino del inconsciente sino el interreino entre lo consciente y lo inconsciente. De modo que nos encontramos ante un fenómeno bastante más complejo. Lo reprimido del

espectador es liberado por las imágenes de la escena luchando con lo consciente, sin liberarse nunca totalmente.

El placer en el teatro, por lo tanto, no proviene sólo de la satisfacción vicaria e impune de algunos deseos reprimidos del espectador por su proyección e identificación con el personaje encarnado por el actor y sus acciones, sino que está vinculado, también, con la percepción del propio cuerpo y persona viva y presente del actor, "por ejemplo, como dice Patrice Pavis, las bellas piernas de la actriz que me erotizan" (Pavis, 1985: 17), por la música, el juego de las luces y una gran variedad de sensaciones físicas (sobre todo visuales y auditivas, pero que pueden ser también olfativas y táctiles) vinculadas con la materialidad del espectáculo que se desarrolla ante los espectadores y cuyos elementos están organizados con una finalidad estético. Y proviene, también, en el plano ideológico de "lo que reconozco en la ficción de mi propia situación ideológica" (Pavis, 1985: 18). Es decir de la reflexión consciente a partir de una serie de acontecimientos que iluminan algunos aspectos de la vida del espectador y de su contexto. Este factor interviene dialécticamente con el anterior. Como señala Ubersfeld el teatro "no produce solamente el despertar de los fantasmas en el espectador sino, también, el despertar de su conciencia, incluida la conciencia política" en una "asociación del placer y de la reflexión" (1977: 51-52).

En este permanente juego dialéctico la liberación que puede ofrecer el teatro no consiste entonces, observa también Johansen, en "hacer vivir ante nosotros lo reprimido, sino más bien en la confrontación entre lo reprimido y la identidad consciente". El teatro es, entonces, el "lugar de las identificaciones en lucha que establece un espacio libre de no identidad" donde "todas las definiciones están por hacerse" (1987:160).

Es la conciencia del espectador de asistir a una ficción, asociada a la presencia real del comediante lo que permite ese juego ambivalente de las identificaciones en conflicto. Y la confrontación entre dos realidades, una representada y la otra dada por las acciones concretas y reales de los actores, tiene como consecuencia una confrontación en el yo del espectador que estaría tendido entre los dos objetos de identificación reforzado por el conflicto entre consciente-inconsciente (161-162).

La ambivalencia del espectador se complica también por su doble percepción del actor y el personaje. Se identifica con un personaje de ficción pero puede al mismo tiempo reconocer al actor y apreciar la calidad y el dominio que éste tiene de su oficio.

Por último si el teatro por el juego de la negación le ofrece al espectador la posibilidad de una liberación de su potencial de identificación, le permite 'ser otro' por unos instantes, al mismo tiempo le recuerda cuál es su lugar en el mundo y cuál es su identidad. "Le plantea, así, el concepto mismo de identidad, con todo lo que tiene de estabilidad, inmutabilidad, continuidad... pero también de prisión, al mostrarle a seres que sobrepasan los límites de la identidad" (163). Es probable que el espectador vaya al teatro precisamente para 'ahogar su yo' para buscarse una identidad alternativa y quizás encuentre en la identificación con el personaje una identidad reprimida, pero, "el comediante le lanza a los ojos un proyecto muy diferente: el juego de la discontinuidad y de la anarquía de las identidades, recordándole la inercia de su vida" (163).

Y esta 'discontinuidad' y 'anarquía de las identidades', se han agudizado notoriamente en nuestro siglo para convertir la escena en un espacio de tensiones, que intenta convocar la inasible imagen del hombre contemporáneo y que adquiere un perfil particular en la desgarrada condición latinoamericana y más específicamente en el Uruguay. En una sociedad que se debate entre sus intentos por superar formas de vida y de producción aún premodernas en muchos aspectos y el modelo postmoderno que buscan imponerle los grandes centros de poder mundial; una sociedad desgarrada por el vértigo en que la lanzan los sistemas de comunicación planetaria y el comercio mundial, con invasión de imágenes y objetos (culturales y de consumo) productos de una tecnología de avanzada que seducen y frustran al mismo tiempo porque resultan en general inalcanzables- en contraste con las condiciones miserables de vida de la mayoría de su población, aspectos que se verán en la tercera fase del sistema teatral que estudiaremos.

1.7. Teatro, recepción y contexto social.

1.7.1. El teatro y su contexto social y político.

Proponemos considerar la producción teatral uruguaya en el período histórico de la dictadura (1973-1984) en su relación con la serie social y política, donde el golpe de estado, la brutal represión y la imposición de un régimen totalitario, fueron factores de enorme gravitación en todos los ámbitos de la vida pública y privada. Como lo señala Villegas,

historizar significa establecer la contextualidad del discurso teatral, es decir la producción de significado dentro del contexto social y político de la época en que fue producido y representado. Entender el texto como un proceso de comunicación en una sociedad y circunstancia particularizada y diferenciada (1997: 51).¹⁹

En esa misma dirección apuntaba Jauss cuando proponía la noción de “horizonte de expectativa” de los lectores de un determinado momento histórico, horizonte en el que un texto nuevo viene a inscribirse. Aunque Jauss se refiere a la literatura, sus observaciones se aplican aún más intensamente al teatro cuyos presupuestos históricos y sociales son mayores, a partir de su particular modo de producción. Según el teórico alemán,

[El horizonte de expectativa] del lector puede ser reconstruido a partir de tres factores: las reglas más notorias o la poética del género, las relaciones implícitas que relacionan el texto a obras conocidas que figuran en su contexto histórico y finalmente la oposición entre ficción y realidad, función poética y función práctica del lenguaje [...] Este último

¹⁹ Después de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988), Juan Villegas retoma y amplía esos temas en *Para un modelo de historia del teatro* (1997) publicado casi diez años después, con algunas modificaciones, como la eliminación del capítulo “Los personajes de la marginalidad en el discurso teatral chileno de los años sesenta”, la incorporación de un capítulo nuevo sobre el teatro chileno del período autoritario y unas ‘Palabras finales’, aunque los fundamentos teóricos no varían, como declara el autor (10). Nos apoyaremos en la publicación más reciente, aunque aclaramos que las ideas principales que se citan de dicha publicación ya aparecen en la publicación anterior.

factor incluye para el lector la posibilidad de percibir una obra nueva no sólo en función del horizonte restringido de su expectativa literaria sino también de aquél más vasto que le ofrece su experiencia de la vida (Jauss, 1978: 52).²⁰

De este modo la lectura de un texto (y la recepción de un espectáculo), supone establecer una relación entre el 'horizonte de expectativa' previo y la propuesta del nuevo texto, en una confrontación que incluye no sólo la historia literaria sino también "la experiencia de la vida" en general, lo que resulta decisivo en la construcción del sentido de la obra, en lo que podríamos llamar siguiendo a Gadamer: un 'encuentro' de horizontes. En su crítica al objetivismo histórico, Gadamer en *Método y verdad*²¹ propone una "historia de los efectos" donde se busca "la realidad de la historia en la comprensión misma de la historia", porque el horizonte actual desde el cual se indaga, engloba al horizonte original. De modo que "comprender es siempre fusionar esos horizontes pretendidamente independientes el uno con respecto al otro" (Jauss, 1978: 59-60).

Por otra parte un texto nuevo nunca coincide plenamente con el horizonte de expectativa de su recepción. De este modo existe una 'distancia estética' entre el horizonte de expectativa del lector histórico y las que el texto preveía, y esa distancia marcaría la novedad histórica, y sería un importante componente del valor estético del nuevo texto, según la Teoría de la Recepción (De Marinis, 1982: 185)²².

²⁰ L'horizon d'attente du lecteur peu être reconstituée à partir de trois facteurs que toute oeuvre présuppose: les normes notoires ou la 'poétique' spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des oeuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition entre fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage[...]. Ce troisième facteur inclut pour le lecteur la possibilité de percevoir une oeuvre nouvelle aussi bien en fonction de l'horizon restreint de son attente littéraire que de celui, plus vaste, que lui offre son expérience de la vie (Jauss, 1978: 52).

²¹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode (Método y verdad)*, (1960: 289), citado por Jauss, (1978, 60).

²² En efecto, parece bastante evidente que no existe una relación directa entre distancia y valor estético, y que no podría decirse que cuanto mayor sea esa distancia mayor será el valor de una obra. Al mismo tiempo la fusión o el encuentro de horizontes de expectativa sólo se referiría a la novedad del texto o a su condición relativamente conservadora, aunque sin que eso implique ausencia de valor artístico. Por otra parte, en la relación dinámica entre el horizonte de expectativa de los lectores y el que presupone el texto se produce un intercambio de relaciones difícil de encasillar. La lectura nunca se reduce a una simple decodificación de una serie de signos fijos de un texto cuyo sentido está

Aplicando el planteo a la recepción teatral podríamos señalar que entre la propuesta del espectáculo y la recepción del público se produce también un encuentro entre dos horizontes. Un encuentro más que una fusión, en primer lugar porque un texto literario o artístico se resiste siempre a las interpretaciones y ninguna puede agotarlo en la medida en que mantiene abierta su capacidad simbólica, es decir estética. En segundo lugar porque la relación entre ambos horizontes, el de la obra y el del público es una relación, dinámica, irresuelta, diferente para cada uno y en continuo movimiento. Además, el horizonte de expectativa del lector (espectador) no se limita a lo literario sino que incluye su experiencia de vida en sentido amplio, lo que implica, también, los aspectos históricos, sociales, culturales, biográficos, psicológicos, emocionales, que configuraron esa experiencia, de donde la inevitabilidad de esa 'distancia' y la imposibilidad de una coincidencia total.

La decisiva incidencia del contexto social e histórico en la semantización de la obra de arte ha sido destacada también por varios lingüistas del Círculo de Praga y particularmente por Jan Mukarovsky quien afirmaba ya en el "VIII Congreso Internacional de Filosofía en Praga" en 1936:

Toda obra de arte es un signo autónomo constituido por: 1) la 'obra-cosa' que funciona como símbolo sensorial; 2) el 'objeto estético' que se encuentra en la conciencia colectiva y funciona en tanto que 'significación'; 3) la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente —puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto general de fenómenos sociales (la ciencia, la filosofía, la religión, la política, la economía, etc.) del medio dado. (Mukarovsky, 1977: 40).

determinado, sino que es más bien una elaboración de sentidos posibles que se construyen a partir del texto y en función de las sucesivas lecturas históricas y sus nuevos horizontes de expectativa. Se debe tomar en cuenta, también que muchos textos fuertemente innovadores y fuertemente transgresores con respecto al horizonte de expectativa de sus lectores contemporáneos pueden terminar por crear a sus lectores, como ha ocurrido reiteradamente a lo largo de la historia de la literatura y del teatro y como fue, en general, el caso de las vanguardias.

La definición subraya como elemento constitutivo de la obra su relación con la cosa designada como parte integrante del contexto social de un determinado medio. Como señala Pavis, Mukarovsky concibe la obra de arte no solamente como una estructura completable por lecturas cada vez más ‘ceñidas’ o simplemente por una progresión cada vez más sistemática de los lectores, sino que su lectura depende de la evolución histórica del contexto social, es decir de su recepción y de la serie de concretizaciones históricas (Pavis, 1985, 245). Es lo que de algún modo hemos señalado con respecto a la noción de ‘distancia’ y de ‘horizonte de expectativa’ de la Teoría de la recepción.

En cuanto al teatro como fenómeno espectacular, Marco de Marinis desarrolla ampliamente el análisis de la relación entre el texto espectacular y su contexto o más específicamente, y desde un punto de vista pragmático, sus condiciones de producción y de recepción. En primer lugar establece la siguiente distinción:

- a) El **contexto espectacular** está representado por las condiciones de producción y de recepción del Texto Espectacular y sus elementos constitutivos, lo que incluiría, incluso, el *proceso de realización* (o concretización) en sus diversas fases y aspectos [...]
- b) El **contexto cultural** está constituido por la suma de los textos culturales sincrónicos, **teatrales** (espectaculares o de aspectos parciales del espectáculo: mímica, coreografías, escenografías, dramaturgias, etc...) y **extra-teatrales** (literarios, pictóricos, arquitectónicos, urbanísticos, retóricos, filosóficos) que pueden relacionarse con el Texto Espectacular en cuestión o un Texto Parcial suyo.

A su vez esos textos forman parte del **texto (cultural) general (TG)** es decir de todo el sistema de la cultura, entendida como el conjunto de todos los textos sincrónicos (De Marinis, 1982: 97).

Con respecto a la importancia de los contextos De Marinis incorpora otra noción complementaria, apoyándose en Julia Kristeva (1969), la noción de **intertextualidad** que se convierte en el teatro en una “intertextualidad plural (o multidimensional)” por la “multiplicidad y heterogeneidad material de los textos parciales que lo componen” en los

que se pueden encontrar citas y referencias (voluntarias e involuntarias) referidas a textos estéticos y no estéticos, pertenecientes a los más diversos textos artísticos (teatrales o no) y culturales en general, lo que hace que no exista otra práctica significativa que se ofrezca en la misma medida que el teatro como “campo de transposiciones de diversos sistemas significantes” (Kristeva, 1974: 64)²³. La intertextualidad teatral es también plural en otro sentido que no se refiere ya al enunciado sino a la enunciación. En efecto, “en el espectáculo teatral son múltiples, también, los sujetos de las enunciaciones intertextuales: el dramaturgo, el director, los actores, el escenógrafo, el vestuarista, el músico” (De Marinis, 1982: 151).

Además se puede distinguir, según De Marinis, entre **intertextualidad sincrónica y diacrónica, voluntaria e involuntaria, implícita y explícita**, sin pretender una oposición binaria entre esos polos, ya que muchas veces la diferencia es gradual (151). Asimismo, introduce la distinción de Eliseo Verón (1973) entre operaciones discursivas en el interior de un mismo universo discursivo (dos discursos que pertenecen a la literatura), entre universos discursivos diferentes (la influencia recíproca entre cine y televisión) o entre textos que pertenecen al proceso de producción de un determinado discurso en dos instancias diferentes (el libreto y la película, el esbozo y el cuadro) (De Marinis, 1982: 98). Por último, y en cuanto a la recepción del texto espectacular, retoma de la Escuela de Constanza y la Estética de la Recepción la necesidad de centrarse en el receptor:

para renovar la historia literaria es necesario [...] fundar la tradicional estética de la producción y de la representación en una estética del efecto producido y de la recepción. La historicidad de la literatura no consiste en una relación de coherencia establecida a

²³ Citada por De Marinis (1982: 151). El teórico italiano transfiere aquí al teatro, y creemos que acertadamente, una afirmación de Kristeva que se refiere a la novela y a la intertextualidad en los textos novelescos donde se da una redistribución de varios sistemas de signos diferentes [...] una transposición de un sistema significativo a otro” y más adelante señala que “toda práctica significativa es un campo de transposiciones de diversos sistemas significantes (una inter-textualidad)” (1974: 59-60).

posteriori entre 'hechos literarios' sino que se apoya en la experiencia que los lectores tienen inicialmente de las obras" (Jauss [1967] 1978: 46-47).²⁴

Esta cita de Jauss que retoma De Marinis es la primera de las siete tesis del famoso artículo *La literatura como provocación* (Jauss [1967] 1978: 46-47) que constituye un poco el manifiesto de la Estética de la Recepción. Y agrega el teórico italiano:

Para superar la parcialidad y las oposiciones reductivistas propias del acercamiento sociológico-marxista, por un lado y por otro del formalismo estructuralista, es necesario volver –según Jauss– al centro de una historia y de una teoría de la literatura, el *lector*, entendido como rol y como función, restituyéndole, así un lugar que le había sido injustamente quitado a favor del escritor (productor) y del crítico, el lector profesional (De Marinis, 183-184)²⁵

Del mismo modo Patrice Pavis propone a partir de Mukarovsky un modelo del proceso de producción y de recepción teatrales en base a un 'circuito de la concretización' que parte de la percepción de la obra-objeto, es decir de la estructura de los significantes de la obra y una asociación de ésta a un objeto estético que sólo puede hacerse a través del 'contexto total de los fenómenos sociales'. Frente a la descripción de ese circuito Pavis plantea algunos puntos de interés y que deberían precisarse: 1) la determinación de los significantes, antes de recurrir al contexto social; 2) el pasaje del significante al Contexto Social no es directo, sino que se realiza en tres etapas o niveles del texto: el autotextual, el intertextual y el ideotextual; 3) el Contexto Social es también producido por la obra en su referencia a un mundo posible y formado por las condiciones de recepción de la obra; puede ser el contexto en el que se inscriben los productores del

²⁴ "Per rinovare la storia letteraria, è necessario ... fondare la tradizionale estetica della produzione e della rappresentazione su di una estetica dell'effetto prodotto e della ricezione. La storicità della letteratura non consiste in un rapporto di coerenza stabilito a posteriori tra dei 'fatti letterari', ma riposa sull'esperienza che i lettori hanno inizialmente delle opere" (Jauss [1967] 1978: 46-47).

²⁵ "Per superare la parzialità e gli opposti riduttivismi propri dell'approccio sociologico-marxista, da un lato, e di quello formalista-strutturalista, dall'altro, è necessario –secondo Jauss– ricollare al centro di una storia e di una teoria della letteratura il lettore, inteso come ruolo e come funzione, restituendogli così un posto che gli era stato ingiustamente sottratto a favore dello scrittore (il produttore) e del critico, il lettore di professione" (De Marinis, 1982: 183-184).

texto o la situación de la recepción en la que es percibido; 4) la intersección de los diferentes significados produce un 'núcleo central que pertenece a la conciencia colectiva' que asociado a un significante produce una concretización en determinado momento histórico 5) al circuito de la concretización Significante-Contexto Social-Significado-Concretización, habría que agregar el circuito inverso que consiste en buscar cómo ciertos significados, a partir del Contexto Social, se pueden inscribir en los significantes; 6) en ese circuito cada término es variable en función del recorte de los significantes y de sus combinatorias de acuerdo a cada Contexto Social es decir de las normas literarias y sociales, la tradición artística, las unidades ideológicas, del momento histórico. También cambiará el significado como resultado de lo anterior, de donde las concretizaciones de un mismo texto resultará ilimitada (Pavis, 1985: 245-247).

El interés del modelo de la concretización que ya proponía Roman Ingarden es que explica la producción-recepción de la obra por un circuito semiológico al mismo tiempo que da una explicación a la sucesión de interpretaciones diversas de una misma obra. Un modelo que Mukarovsky completaba con la dimensión histórica que deja abierta las posibilidades ilimitadas de concretizaciones diferentes por la pluralidad ilimitada del Contexto Social. Un estudio histórico de las concretizaciones del mismo texto y de las relaciones entre la obra y su modo de recepción es desmesurado desde el punto de vista práctico pero es teóricamente realizable (Pavis, 1985: 249). Unos años después y ante la multiplicidad de los puntos de vista y la extrema diversidad de los espectáculos contemporáneos, Pavis intenta un balance de los métodos y modelos de análisis de la puesta en escena y una propuesta que en lo que se refiere a la recepción y la incidencia del contexto social reivindica los aportes de la sociología del teatro de Gurvitch (Pavis, 2000, 258),²⁶ quien señala la necesidad de un estudio de los públicos en su diversidad, las variaciones del contexto social y la relación entre las obras y las estructuras sociales, la función social del teatro tal como la concibe una sociedad en un momento concreto. Este programa, que está todavía por realizarse, "traza con precisión y elegancia, las ramas de un árbol sociológico que se arraiga en una antropología, como ya

²⁶ La edición original francesa es de 1996 (ver Bibliografía).

lo indicaron los sociólogos, desde Gurvitch a Duvignaud y como lo está comprobando actualmente la antropología teatral, desde Schechner a Barba” (Pavis, 2000: 258).

En América latina algunos planteos teóricos han retomado varios aspectos de estas corrientes teóricas en los últimos años. A partir de los aportes de Ingarden y Mukarovsky, de la Teoría de la Recepción y del acento que Jausss pone en el destinatario y su ‘horizonte de expectativa’, así como las nociones de ‘distancia estética’, ‘fusión de horizontes’ y ‘efecto producido’, además de las observaciones de Helbo, De Marinis, Pavis, en sus enfoques teóricos, de los aportes de la semiótica que estudia los espectáculos teatrales como estructura de signos, y la pragmática que se centra en su condición de espacios de comunicación, varios autores han retomado dichas nociones al plantear la necesidad de una teorización más sólida para el análisis y la historización del teatro latinoamericano.

Fernando de Toro, centra uno de los capítulos de su *Semiótica del teatro* (1987), en el estudio de la recepción teatral, los lugares de indeterminación y el circuito de la concretización a partir de Ingarden (De Toro, 1987: 13-135) y del modelo de recepción de Pavis (143), así como la importancia del contexto social y su función determinante en el circuito, proponiendo un modelo de análisis con importantes criterios de trabajo para estudiar el teatro desde esa perspectiva (1987: 137 y ss.). A partir de un reconocimiento de que existe un consenso general sobre el papel central que juega el contexto social en la comprensión de un texto literario (o espectacular) y de que ese contexto social puede explicar muchos de los cambios formales y temáticos de sistemas literarios; así como de que todo texto es parte de un contexto social que comparte con sus lectores (espectadores) y con el que está en relación, además, por la lengua (1987: 201), propone a los efectos de guiar el análisis, una distinción entre a) situación cultural general, b) situación política y c) el lugar que ocupa el artista en una sociedad de clases así como la composición de la audiencia (202). A su vez subraya la importancia de la política en el contexto latinoamericano contemporáneo y cómo un cambio político arrastra transformaciones formales y de contenido en la producción teatral, aspectos que intervienen de manera decisiva en nuestro trabajo. En la realidad de nuestro continente,

marcada por “dictaduras, represión, censura, autocensura [...] los cambios políticos conllevan alteraciones formales y [...] de contenido [...]. La práctica teatral chilena antes del golpe de 1973 y la actual son muy distintas” (202-203).

Coincidimos con estas observaciones y señalamos que el grado de incidencia de ese factor depende, también, de la naturaleza y la envergadura del cambio social. Una dictadura o una revolución producen cambios sensiblemente diferentes a los que produce un cambio de gobierno por elecciones en una sociedad democrática, lo que incidirá en la importancia de ese factor como determinante de un cambio en la serie teatral, sin que se pueda establecer tampoco una relación mecánica entre esos cambios políticos e históricos y los cambios en el sistema teatral, que además pueden derivar en diferentes sentidos y siempre en relación con su propio contexto teatral, con el contexto cultural general y de acuerdo a la posición (ideológica, social, intelectual) del productor, y el ‘horizonte de expectativa’ del receptor, es decir del público, en un complejo juego de interacciones.

Juan Villegas, por su parte, señala, como hemos visto al comienzo de este capítulo, la importancia decisiva para la construcción del significado del contexto político y social dentro del cual fue producido o representado un ‘discurso teatral’ dentro de “un proceso de comunicación en una sociedad y circunstancia particularizada y diferenciada” (1997: 51). Luego retoma la observación de Jameson²⁷ quien sostiene que el desarrollo y enriquecimiento semántico de un texto específico, a partir de sus datos inertes y materiales, debe realizarse a través de tres ‘marcos’ históricos cada vez más amplios, primero, la historia política, luego la historia social y finalmente la historia concebida en sentido más amplio como los modos de producción y la sucesión y destino de las diversas formaciones sociales, desde la vida prehistórica hasta tan lejos como nos tenga reservado la historia futura” (citado por Villegas, 1997: 52),²⁸ para puntualizar:

²⁷ Frederic Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981, 75, citado por Villegas (1997: 51-52).

²⁸ “In particular we suggest that such a semantic enrichment and enlargement of the inert givens and materials of a particular text must take place within three framework, which mark a widening out of the sense of the social ground of a text though the notions, first, the political history [...]; then of society [...]; and, ultimately, of history now conceived in its vastest sense of the sequence of modes of production and the succession and destiny of the various human social formations, from prehistoric life to whatever far future history has in store for us”. Citado por Villegas (1997: 51-52). La traducción es nuestra.

aunque el comportamiento de un grupo social puede ser visto en última instancia como parte de la 'historia de la humanidad' no es menos cierto que en muchas ocasiones esta interrelación es remota y en otras, inmediata, y que entre una y otra hipótesis intervienen numerosos factores mediatizadores, entre los cuales la función del arte dentro de la ideología del grupo productor de arte es uno de los de mayor importancia. Por ello, en algunas instancias históricas el marco más significativo es el contexto inmediato de la producción del texto teatral y las preocupaciones del grupo productor o la interrelación entre el representante del grupo productor y su intencionalidad y representación del grupo constituyente del destinatario potencial (Villegas, 1997: 52).

En este sentido coincidimos en la importancia de la función del arte en la ideología del grupo productor de arte, y en la decisiva incidencia del contexto histórico-social inmediato en la formación de esa concepción y para las atribuciones de sentido por parte de los receptores en función de sus propias concepciones de la función del arte, en una elaboración que depende de la interacción entre productores y receptores a través de la acumulación de instancias concretas de comunicación artística o teatral.

Apunta en ese sentido, sin duda, la insistencia de Villegas en la necesidad de una historización y contextualización para todo intento de historiar el teatro latinoamericano. Es decir el estudio concreto de productores y receptores teatrales, en su especificidad histórica y en toda su diversidad, en función de la situación social, la pertenencia a determinada clase o grupo de poder, la ideología, y las circunstancias históricas, como factores determinantes en los cambios que pueden observarse en la evolución del sistema. El ejemplo del teatro chileno que propone Villegas es bastante ilustrativo de la decisiva importancia del contexto histórico-político: antes de 1970 los productores marxistas o demo-cristianos apuntaban a los sectores medios con procedimientos teatrales de origen europeo, luego del triunfo de la Unidad Popular, los grupos teatrales demo-cristianos debieron proponer respuestas sociales diferenciadas de la Unidad Popular y después del golpe de estado toda opción de propuestas de izquierda política desaparece para emerger sólo varios años después con distintos disfraces. "Un desplazamiento de unos pocos años

condiciona cambios sustanciales de los modos de proeducción teatral y su significado” (1997: 57). Algo similar ocurrirá en el sistema uruguayo, como veremos.

Más adelante, Villegas refiriéndose a algunos aportes más recientes de la teoría de la recepción que “enfatan la particularización del espectador teatral” y sostienen la necesidad de “rechazar la concepción de un lector o receptor ahistórico y la imprescindibilidad de concebirlo en un espacio real, dentro de una cultura, una sociedad y una historia” (1997: 153), cita a Marco De Marinis, quien subraya que el espectador va al teatro “dentro de una cultura y dentro de una sociedad y una historia”. De modo que es inevitable que el espectador “mire la representación a través de la matriz conceptual y lingüística que le brinda su enciclopedia”. De este modo, observa Villegas, se destaca “la prioridad de los códigos ideológicos y culturales del receptor en el momento de la producción, como un importante componente de la producción de su significado” (Villegas, 1997: 153).

En ese sentido Villegas también plantea la necesidad de cuestionar la propia metodología y criterios de historización así como la de incorporar a los diferentes tipos de productores y de público, para no caer en exclusiones de amplios sectores del sistema teatral, como el teatro en las poblaciones, el teatro obrero, los circuitos no centrales. Es decir el peligro de acotar las consideraciones a un tipo de teatro producido por los sectores medios de la población y canonizado por espectadores, críticos e historiadores, que pertenecen generalmente a esos mismos sectores sociales, sin ser conscientes de la pertenencia a esos sectores y a la propia inclinación ideológica.

Como síntesis esquemática para un modelo de historia del teatro Villegas propone desplazar el énfasis hacia el destinatario, en un proceso de comunicación y en un determinado contexto, sin dejar de tomar en cuenta la diversidad de la producción, el sustrato ideológico y los códigos estético y teatrales del texto. También requiere que se incluyan los textos representados y no representados y que el modelo pueda dar cuenta de los textos del pasado, el presente y el futuro (155).

La importancia del contexto social y de las condiciones de producción y de recepción, para el estudio de los espectáculos teatrales, así como de la importancia de la actualización y concretización de las obras, es retomada desde un punto de vista complementario por Osvaldo Pellettieri quien señala, además, la relación entre los referentes imaginarios de la obra teatral y los referentes del espectador: “la concretización directorial [es decir la del texto espectacular por parte del director] está determinada por el contexto social contemporáneo”; porque el contexto establece el puente entre el referente imaginario de la obra (literaria o teatral) y la ‘realidad’ misma del lector (o espectador), haciendo arraigar los significados de la obra en una realidad histórica determinada, con todas las consecuencias emocionales y estéticas que tiene esa conexión en la experiencia del receptor:

el texto dramático y luego el texto espectacular, crean un referente imaginario que incluye un ‘lector implícito’ por medio de la ficción, que se relaciona de manera no mecánica con el referente del contexto social real. Esto implica la vinculación del referente de la ficción con la realidad del público-lector explícita” (Pellettieri 1997, 35).

El significado que propone la obra teatral es retomado por los espectadores en múltiples concretizaciones que implican una reelaboración de ese texto, una resemantización del texto espectacular propuesto por el director, y por lo tanto una ficcionalización e ideologización de ese texto, a partir del contexto social e histórico de ese momento (35). Al mismo tiempo y retomando una idea de Iuri Lotman quien observa que todo texto artístico es un sistema de modelización, una propuesta de modelo del mundo (1978, 25), Pellettieri señala que el referente imaginario expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real. De modo que el espectador confrontará el modelo de mundo que propone el texto espectacular con sus propios modelos, su experiencia y sus propias condiciones históricas, sociales y materiales de ese momento. En eso consiste también su resemantización e ideologización del texto espectacular. En ese sentido observaba Jauss:

La función social de la literatura [y del arte y del teatro como arte] sólo se manifiesta en toda la amplitud de sus posibilidades auténticas allí donde la experiencia literaria

[artística] del lector [destinatario] interviene en el horizonte de expectativa de su vida cotidiana, orienta o modifica su visión del mundo y por consiguiente actúa sobre su comportamiento social (Jauss, 1978, 73).²⁹

De modo que la obra modifica nuestro modelo de mundo, al entrar en un juego dialéctico con nuestras propias concepciones y en la medida en que la recepción se haya convertido en una verdadera experiencia estética, y por lo tanto en una experiencia nueva que reordena nuestro modo de concebir el mundo. Pero también modifica las condiciones mismas del contexto histórico y social, introduce una novedad que será el origen de nuevas experiencias y en ese sentido la obra no sólo interviene en la visión o modelo del mundo del destinatario, sino también en la constitución misma de ese mundo al que también pertenece la obra y el destinatario. Esa es también una forma y una posibilidad de modificar de alguna manera el contexto social, de intervenir en el imaginario social mediante algunos rituales reparadores colectivos, espacios de reestructuración de la vida social, en momentos de graves fracturas en todos los órdenes de la vida pública y privada.

Este será, también, nuestro punto de vista en cuanto a la compleja relación entre objeto artístico-referente imaginario (referente histórico real connotado), receptor-referente histórico real. En ese circuito se produce la semantización del texto espectacular y las concretizaciones mencionadas. Y si las atribuciones de sentido por parte de los espectadores dependerán no sólo de la propuesta del productor sino, a partir de ella, de su experiencia artístico-teatral y su experiencia social e histórica, se vuelve notorio que para el estudio del teatro como fenómeno espectacular en un determinado momento histórico, será imprescindible tomar en cuenta esos contextos de producción y de recepción.

Por eso intentaremos describir algunos aspectos del contexto del período de la dictadura, que fue particularmente decisivo en las modificaciones del sistema teatral y en

²⁹ "La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social" (Jauss, 1978, 73).

la aparición de un nuevo microsistema. Incorporaremos también para el estudio del sistema, algunas observaciones de la Teoría de la Recepción y las distinciones de Marco De Marinis (1982) entre **contexto espectacular**, incluyendo las condiciones de producción y de recepción de los espectáculos, **contexto cultural (teatral y extrateatral)** y **texto cultural general**, además de las diferentes formas de **intertextualidad**, y en particular la distinción entre intertextualidad sincrónica y diacrónica.

También nos serán útiles los conceptos de sistema teatral a partir de Tinianov (1970), de Toro (1988), Villegas (1997) y Pellettieri (1997), de quienes tomamos la distinción entre sistema, como categoría muy amplia que puede abarcar a la actividad teatral de un país o de varios, a través de distintos períodos sucesivos y que podría definirse con de Toro como “conjunto de reglas y componentes [elementos] que unifican una serie de objetos correlacionados” (1988, 195), subsistemas, como subdivisiones dentro de un sistema, y microsistemas, como manifestaciones peculiares de “tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas (Pellettieri 1997, 14). No utilizaremos las nociones de macrosistema como conjunto de sistemas y subsistemas, ni la de megasistema como conjunto interrelacionado de desplazamientos y sustituciones de macrosistemas en su desarrollo histórico (Villegas, 1997, 160).

Tomaremos, en cambio, con flexibilidad el criterio de caracterización de los sistemas, que propone Villegas, como conjuntos de tipos de discursos teatrales producidos por grupos sociales o culturales productores de los discursos teatrales “en un sector social ideológica y culturalmente definible dentro de una estructura social”, y de subsistemas en base a los diferentes receptores a quienes aquellos dirigen su producción (159-160); criterios que tomaremos en cuenta en las clasificaciones posibles. De este modo las subdivisiones que proponemos tomarán en cuenta varios puntos de vista que incluyen, en parte, aquellos pero también otros posibles. Nos parece interesante, también, la noción de ‘enmarcamiento’ teatral para designar un conjunto de procedimientos o códigos teatrales como ‘teatro épico’, ‘teatro del absurdo’ que deberían distinguirse de la noción de sistema o subsistema, con la aclaración de que esos ‘enmarcamientos’ o

marcos, además, “pueden ser utilizados indistintamente por cualquier sistema o subsistema y pueden ser instrumentos ideológicos de distintos tipos de productores” (Villegas, 1997, 160).

Siguiendo a Pellettieri opondremos a la noción de sistema la de subsistema, como subdivisiones dentro de los sistemas, y a éste la de microsistema, como tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas (1997, 14), divisiones que justamente por su amplitud y cierta ambigüedad en su definición, nos permite una mayor movilidad frente a nuestro objeto de estudio. Así incluiremos en los microsistemas que proponemos, tanto los tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas, como las propuestas teóricas, explícitas o implícitas, que esos textos conllevan, las reglas y rasgos distintivos de ese conjunto de textos, sus modelos textuales y espectaculares, con sus autores canónicos, en un complejo que incluye la noción de intertextualidad, las formas de apropiación, recepción productiva o creadora a partir de los modelos del microsistema, entre otros aspectos.

Por eso al proponer un ‘microsistema de teatro neovanguardista’, por ejemplo, incluiremos en él las traducciones, adaptaciones y escenificaciones de textos de Beckett, Ionesco, Pinter o Genet, pero también, aunque marcando la diferencia, de textos uruguayos construidos y escenificados en función de ese modelo e incluso de textos clásicos, por ejemplo, o de cualquier tipo de texto reelaborado en función de ese modelo. Del mismo modo al proponer un ‘microsistema de teatro de resistencia y testimonio’ incluiremos una serie de textos con determinados rasgos particulares o distintivos, un tipo de intencionalidad, de relacionamiento con el público y con el contexto social y político, que surgieron en determinado momento del régimen totalitario y se prolongaron algo después.

Teniendo en cuenta la polifonía de todo sistema literario, cultural o teatral, polifonía en la que se cruzan los textos nuevos con los viejos, los dominantes con los residuales, los canónicos con los marginales, y donde las formas de predominio de unos sobre otros es dinámica y cambiante, incorporamos la distinción de Williams (1981, 189-

190) para distinguir entre formas emergentes, dominantes y residuales, que naturalmente coexisten en todo corte sincrónico, y aplicaremos esa distinción a los diferentes microsistemas y particularmente al microsistema de resistencia y testimonio.

Para considerar la variedad y los tipos de discursos teatrales en sus relaciones con la estructura social, tomaremos en cuenta también un criterio necesario y hasta hoy bastante relegado, propuesto por Villegas (1997, 119 y ss.), y que distingue entre los discursos teatrales hegemónicos, producidos por los sectores culturalmente hegemónicos, y dirigidos a esos sectores, en un determinado momento histórico, los discursos marginales, con emisores y/o destinatarios marginales con respecto a la centralidad de los anteriores, son discursos teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los sectores hegemónicos en una gran variedad y movilidad (teatro obrero, infantil, anarquista, producido por mujeres), los discursos teatrales desplazados y los subyugados, es decir los que son prohibidos o censurados por el poder, por razones políticas o morales en forma explícita o implícita, en ese momento histórico.

Incorporamos, también, como se ha visto, la noción de intertextualidad de Bajtin tal como fue formulada por Kristeva (1969: 144) y la de intertextos, así como la de apropiación de estímulos externos, 'recepción reproductiva' y 'recepción productiva' (Pellettieri, 1997: 34), o 'recepción creadora', como forma de "superar la falsa dicotomía entre tendencias propias de la literatura nacional y los intertextos extranjeros" (Pellettieri, 1997: 15). Sobre todo si tomamos en cuenta la polifonía de todo sistema literario o teatral, polifonía intensificada en nuestro país, por la fuerte presencia de intertextos y modelos extranjeros de gran diversidad, junto a los de la propia tradición literaria y teatral, en parte por la juventud de esa tradición.

Importa mencionar también que para el análisis de las relaciones entre la producción simbólica que ofrecen los espectáculos teatrales, la decodificación y construcción de sentido que realizan los receptores y las imágenes, interpretaciones y red de símbolos del patrimonio compartido por esa comunidad y que resulta esencial para la construcción del sentido y la interacción entre productores y receptores hemos

incorporado la muy útil noción de “**imaginario social**” de acuerdo a la propuesta por Castoriadis, con una ligera variante. Incluimos en dicha noción lo que él denomina “imaginario radical” e “imaginario efectivo”, es decir la capacidad misma de producir imágenes nuevas y al mismo tiempo esas imágenes insertas en una red simbólica que instituye lo social. (Castoriadis, 1983: 219 y ss).

También consideramos las aplicaciones de esta noción que propone Bronislaw Baczko (1999). Aunque la noción de "imaginario social" presenta ciertas dificultades en cuanto a su definición exacta y los límites de la misma, como observa Ricoeur (2000), esa debilidad epistemológica es ampliamente compensada por su operatividad, de modo que la incorporamos con esta aclaración y con las precisiones señaladas .

1.7.2. Problemas de historización y periodización del teatro.

Los problemas de historización y periodización del teatro se inscriben en los de toda historización de los productos simbólicos de una sociedad, y particularmente de la literatura y el arte, algunos de los cuales hemos adelantado al estudiar las relaciones entre el teatro y el contexto social. Para el estudio de la serie histórica y social y de sus cambios y su incidencia en la serie social tomamos en cuenta los aportes de Tinianov, Claudio Guillén, Raymond Williams, René Wellek, Juan Villegas, Fernando de Toro, Osvaldo Pellettieri.

Incorporamos, también, algunas reflexiones sobre la historia del Uruguay del período y particularmente sobre la dictadura cívico-militar, sus características sociales, políticas y culturales y los efectos que tuvieron en el imaginario social. Para ello se tomaron en cuenta los trabajos de Hugo Achugar, José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, Mabel Moraña, Carina Perelli, Benjamín Nahum, José Rilla, Juan Rial, Francisco Panizza. Aplicaremos algunos de estos criterios a nuestro objeto de estudio más adelante en el capítulo correspondiente a la periodización (capítulo 4) pero también en el estudio de las diversas fases del microsistema de resistencia.

En cuanto a las dificultades específicas del estudio del teatro como fenómeno espectacular en su contexto social, dado el carácter efímero del espectáculo teatral y la multiplicidad de factores que inciden en su producción y su recepción, se deberá tomar en cuenta, también, que la recepción interviene directamente en la construcción del objeto en un importante intercambio de estímulos que fueron particularmente importantes en el período del poder autoritario. Para encarar estos aspectos desde la perspectiva histórica, social y política, hemos seguido a Duvignaud (1965), De Marinis (1982), Villegas (1997) y Pellettieri (1997), pero también Carina Perelli, Mabel Moraña y José Rilla, especialmente en las condiciones de enunciación y de recepción, los tipos de contexto espectacular, social y cultural, los factores políticos e históricos, las formas de respuesta del público en relación con la situación contextual del país. Resultó, también, decisiva la noción de imaginario social de Castoriadis (1975) y la de campo intelectual de Bourdieu, así como la estética de la recepción y particularmente las tesis de Jauss (1978), como ya vimos.

Asimismo recurriremos a diversas fuentes, además de la memoria para los casos de espectáculos vistos personalmente como espectador y como crítico teatral regular en dicho período. En primer lugar a los textos mismos publicados o manuscritos, las fotos y en algunos pocos casos videos y grabaciones, las declaraciones, y testimonios de los directores, dramaturgos, actores u otros integrantes del equipo emisor, además de las críticas de los espectáculos y los ensayos y escasas historias del teatro uruguayo.

Sobre las relaciones entre el espacio y el héroe, las condiciones físicas de la representación y el contexto social, nos apoyamos en los trabajos de Freud, Girard, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Jean Duvignaud, Anne Ubersfeld, Abraham Molles. Para las figuraciones del héroe y el antihéroe se tomaron en cuenta los aportes de Abirached, John Campbell, Abril Trigo, Hugo Achugar, Mabel Moraña, Carina Perelli.

En lo que tiene que ver con representación y poder, teatro, dictadura y censura, se consideraron los estudios de Balandier, Castoriadis, Foucault; y para su estudio en el Río de la Plata los de Pellettieri, Miguel Angel Giella, Zayas de Lima, así como los de Daniel Gil (el terrorismo de estado, la violencia y la tortura), Marcelo y Maren Viñar (las fracturas de la

memoria, la violencia, la ruptura del tejido social), Gerardo Caetano, Carina Pirelli, Marcos Gabay, Mabel Moraña y Hugo Achugar para los aspectos históricos y los artículos críticos de Gerardo Fernández, Mercedes Rein, Jorge Pignataro, Jorge Abbondanza, entre otros, para el análisis de los espectáculos en relación con el tema.

1.7.3. Criterios y modelos de análisis de los textos dramáticos y espectaculares.

En cuanto a los modelos y criterios de análisis de textos dramáticos y espectaculares, nos basamos sobre todo en los aportes de Bajtin (1965), Todorov (1975), Ubersfeld (1977, 1981), De Marinis (1982, 1988), Pavis (1983), Villegas (1982, 1988, 1997), De Toro (1984, 1987) y particularmente de Pellettieri (1990, 1994, 1997). A partir de estos autores y especialmente de Pellettieri, de quien retomamos varios conceptos aunque con variantes y una distribución menos estratificada de las clasificaciones, nos referiremos a las nociones de acción, diseño de la intriga, su progresión visible de acuerdo al cumplimiento o no del modelo aristotélico de comienzo-desarrollo-conclusión o presentación, conflicto, desenlace, (al que agregamos las nociones de acción lineal, en paralelo, iterativa, circular), los procedimientos utilizados, el tipo de causalidad implícita o explícita, las relaciones entre el orden lógico y el orden temporal, los actores y los personajes (presencia física y representación imaginaria), la situación, el modo del discurso, los 'actos de habla' de Austin y las funciones del lenguaje de Jakobson ([1960], 1963), el tiempo del enunciado (del mundo imaginario, la fábula) y el tiempo de la enunciación (tiempo concreto, del discurso), las concepciones del héroe, su actividad y su incidencia o no en el desarrollo de la acción de la pieza, los niveles del lenguaje de la obra, referencial o denotativo, sus alcances connotativos, el lenguaje metafórico o alegórico, la relación entre el discurso de los personajes y el contexto histórico-social y la realidad exterior como referentes (o no), la naturaleza del espacio escénico y el espacio imaginario referencial, las relaciones entre el espacio de la ficción y el espacio histórico-social, las fronteras entre espectadores y actores y las formas de esa fronteras. Las relaciones entre el espectador y el público.

Muchos de estos aspectos pueden señalarse a partir de los textos dramáticos, pero nuestro enfoque y análisis partirá de los textos espectaculares en sus particulares contextos de enunciación y de recepción y recurrirá a los textos dramáticos -y a los cuadernos de dirección, cuando existan, o a las entrevistas a los productores y receptores calificados y otros documentos- como auxiliares para la reconstrucción de los espectáculos. Este punto de vista supone considerar, por lo tanto, a los espectáculos teatrales en su proceso de comunicación, en sus particulares condiciones de producción y de recepción, en un determinado momento histórico y un determinado contexto en múltiples niveles, aunque sin pretender agotar las posibilidades de análisis de los espectáculos.

A partir de los espectáculos consideramos, también, la relación entre el texto dramático y el texto espectacular concreto, el grado y modo de intervención del director y el tipo de puesta en escena. Las particulares relaciones que se establecen entre actores y espectadores, las diferentes propuestas de espacio escénico (en su aspecto físico, simbólico y metafórico o alegórico), así como el tratamiento del tiempo y los demás elementos propios de la representación en la producción y recepción de los espectáculos. Del mismo modo nos ocupamos de las condiciones de la recepción, en el contexto social y político de ese momento y las formas de semantización perceptibles de esa recepción, a través de las reacciones exteriorizadas por el público (aunque de difícil acceso), y de los comentarios de la crítica, del estudio de sus diferentes enfoques y valoraciones de los espectáculos en relación con su posición ideológica o la de sus medios de comunicación, en el particular contexto social y político de ese momento, como hemos señalado.

De este modo privilegiaremos la consideración de las obras teatrales como puestas en escena concretas, en un momento y lugar dado, lo que potencia la importancia de su contexto específico. En ese sentido, toda historización es una contextualización porque, como citábamos al comienzo de este capítulo, historizar significa establecer la producción de significado del discurso teatral "dentro del contexto social y político de la época en que fue producido o representado" (Villegas, 1997: 51).

1. 8. Estado de la cuestión

1.8.1. Algunos estudios iniciales

Teniendo en cuenta la importancia de la actividad escénica en el Uruguay a lo largo de su historia, desde la temprana fundación de la Casa de Comedias en 1793 cuando Montevideo contaba con apenas 10.000 habitantes hasta la intensa actividad actual, pasando por años de verdadero esplendor tanto en el siglo XIX como en el XX, donde la centralidad del teatro en la vida social y cultural montevideana era destacada por la mayoría de los críticos e historiadores, llama la atención el escaso desarrollo de las investigaciones sobre ese arte y esa actividad social y cultural en el Uruguay.

Por otra parte, como ya señalamos, todo intento de estudiar el teatro como fenómeno espectacular dentro de un sistema sociocultural, supone tomar en cuenta sus condiciones de producción y de recepción, la formación de los actores, las compañías, las salas, los diferentes tipos de público, las características e incidencia de la crítica y demás instituciones canonizadoras, además de los espectáculos mismos, los autores y los textos, en un contexto social e histórico. Será necesario llegar hasta la segunda mitad del siglo XX para encontrar la consideración de algunos de estos aspectos en la historiografía teatral uruguaya y aún así no aparece en ninguna un intento de periodización del teatro posterior a los años sesenta que tome en cuenta la consolidación del sistema a mediados de los años cincuenta, el desarrollo de un teatro comprometido con una sociedad en transformación que vive una importante crisis económica, política y social, con la consiguiente polarización del sistema. La única historia teatral que llega hasta 1994 (de Walter Rela) sólo propone una acumulación de obras, autores y documentos de diferentes fuentes: desde declaraciones y comentarios de los autores, hasta transcripciones de fragmentos de coloquios y congresos.

Los tempranos estudios de Francisco Bauzá a fines del siglo XIX, seguidos de las historias literarias de Carlos Roxlo y Alberto Zum Felde a comienzos del XX, sólo incluían

al teatro como parte de la literatura, y el estudio contemplaba a autores y textos dramáticos, sin tomar en cuenta las puestas en escena ni la actividad teatral en su conjunto ni su contexto.

Uno de los primeros trabajos historiográficos sobre teatro uruguayo que incluye consideraciones sobre la formación y estilo de los actores así como algunas características de la representaciones desde una perspectiva escénica, las reacciones de los diferentes públicos y los comentarios de la crítica, es la polémica obra de Vicente Rossi (1910) que se centra con exageraciones y carencias como señala Giusti, en el llamado Teatro Nacional y en el itinerario de los Podestá. Aspecto que otro importante texto desarrolla ampliamente: la autobiografía del propio José Podestá (Medio Siglo de farándula, 1930) publicada en Buenos Aires.

El libro de Rossi puede considerarse el primer enfoque coherente (aunque parcial ya que se centra en el teatro gauchesco y el orillero) sobre la historia del teatro en el Uruguay como actividad escénica y no sólo como literatura. Por otra parte el libro no pretende ser una 'historia' del teatro sino, como subraya el autor, apenas una "contribución" a esa historia, y se concentra sólo en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, sin llegar a mencionar a Florencio Sánchez, cuyos éxitos ya eran muy conocidos, sin embargo, en ambas orillas del Plata, quizás por falta de perspectiva histórica.

Será necesario, por lo tanto, llegar a mediados del siglo XX para encontrar unos pocos intentos de historización del largo proceso de formación de un sistema teatral en el Uruguay, con historias que tomen en cuenta al teatro como forma artística específica y estudien la actividad teatral en su conjunto: características de los espectáculos, formas y tipos de producción (teatro independiente, teatro profesional, teatro de compañías), nacimiento de los grupos, formación de los actores, escuelas y demás instituciones teatrales, incidencia de la crítica, tipos de público.

A la escasez de historias del teatro uruguayo se agrega que éstas se detienen, salvo una, como vimos, en los años sesenta o aún antes, como la de Dibarboure que llega a 1940, mientras que la de Juan Carlos Legido (1968) llega a fines de los sesenta, del mismo modo

que la primera publicación de Walter Rela (1969). A éstas sólo se agregará el último libro de Rela (Teatro uruguayo 1808-1994) que contiene y prolonga sus anteriores publicaciones con algunos agregados pero sin intentar una periodización rigurosa del teatro posterior al nacimiento de la Comedia Nacional (1947) y un enfoque parcial pero de importancia como *El teatro independiente uruguayo* (1968) de Jorge Pignataro que será ampliado para llegar hasta mediados de los noventa en el volumen: *La aventura del teatro independiente uruguayo* (1997).

1.8.2. Las tres historias más completas.

Si consideramos sólo los enfoques diacrónicos que se ocupan específicamente del teatro hasta el siglo XX, sin contar la de Rossi que llega sólo a 1910, nos encontramos con tres publicaciones:

a) El *Proceso del teatro uruguayo: 1808-1938*, de José Alberto Dibarboure (1940), puede considerarse el primer intento de historización y periodización del teatro en el Uruguay, desde sus orígenes coloniales, y será un punto de partida para las posteriores historias, aunque más de la mitad del libro está dedicado a la figura y obra de Florencio Sánchez. Dibarboure divide el corpus en: “Ciclo histórico” que abarca desde la colonia hasta después del Sitio Grande, el “Ciclo romántico”, el “Ciclo paisano” y el Novecientos que incluye a Florencio Sánchez, y un período posterior que llegaría hasta fines de los treinta y que no tiene según la ponderación del propio Dibarboure ningún “valor necesario para sobrevivir” (Dibarboure, 1940, 144).

b) La historia de Juan Carlos Legido, *Teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes: 1886-1967* (1968) se inicia a partir de la obra mencionada, retoma la periodización de Dibarboure, a la que agrega el surgimiento de los teatros independientes y la Comedia Nacional hasta los años sesenta, e introduce acertados juicios críticos y comentarios sobre la actividad teatral en su conjunto, incluyendo la formación de los grupos independientes, sus postulados, su repertorio, la relación con las instituciones oficiales, las

visitas de elencos extranjeros, además de la producción dramática de los autores, en un enfoque más completo del sistema teatral en formación.

c) La profusa historia de Rela, *Teatro uruguayo 1808-1994* (1994) que retoma y prolonga sus historias anteriores (1969, 1980), amplía considerablemente la documentación sobre todo para los orígenes del teatro uruguayo, incorpora abundantes notas y transcripciones comentarios de autores y críticos, en un desarrollo que llega hasta la última década del siglo XX y es, sin duda, la crónica que intenta ser más abarcativa, aunque con un resultado desparejo, sobre todo para las últimas décadas. La obra no logra proponer una periodización consistente del teatro uruguayo contemporáneo, sobre todo desde mediados de siglo hasta el presente, abusa de las citas simplemente yuxtapuestas (muchas veces sin comillas), con opiniones de las procedencias más diversas, seguidas de breves comentarios generales, una enumeración de dramaturgos y una sucesión de fechas, con excesiva tendencia a la enumeración.

1.8.3. Historias y enfoques parciales

Por otra parte existen historias parciales, que se ocupan de algún aspecto del sistema teatral, entre las cuales las más completas son las dos publicaciones ya mencionadas de Jorge Pignataro que historian un aspecto fundamental del teatro uruguayo contemporáneo y que contribuye de manera decisiva en la formación y consolidación de un sistema teatral: el microsistema del teatro independiente con su ideología, sus grupos, directores, actores, repertorio, salas y su público a través de dos libros: *El teatro independiente uruguayo* (1968) y su continuación *La aventura del teatro independiente uruguayo* (1997), que retoma el volumen anterior y aborda en sus dos capítulos finales el período de la dictadura y la postdictadura.

Aunque de corte documental resulta útil, también, la *Historia de la Comedia Nacional* (Vanrell, 1987) que registra los estrenos, reposiciones y giras del único elenco subvencionado por un organismo oficial (la Intendencia de Montevideo), con datos y detalles sobre la composición de elencos y técnicos de cada espectáculo, algunas referencias a las

giras del elenco con sus principales espectáculos por el interior de la república y algunas salidas al exterior (especialmente a Argentina, Chile y España), aunque sólo llega hasta mediados de los años ochenta.³⁰ Muy heterogénea y despareja es, en cambio, la única aproximación al teatro del interior de la República: *Por los teatros del interior*, de Omar Ostuni (1993) que acumula testimonios escritos por fuentes dispares en diferentes ciudades del interior de la República, con intenso fervor reivindicativo pero sin mayores precisiones en cuanto a los criterios de selección y valoración del material.

Por otra parte Néstor Ganduglia en *Quince años de Teatro Barrial y una canción desesperada* (1996) registra y comenta con humor y fuerte compromiso como testigo implicado, un tipo de teatro que nació en 1979 fuera del circuito céntrico, que logró crecer durante la dictadura uruguaya en diferentes lugares periféricos de la capital y convocó a un público entusiasta y participativo, sobre todo en los años ochenta. Pueden mencionarse, también, varias autobiografías, como las de Alberto Candéu (1980), Laura Escalante (1983), Juan Manuel Tenuta (1995), Ruben Yáñez (1996), y César Campodónico (1999), cuyas perspectivas resultan complementarias especialmente con respecto a la actividad de los grupos.

En cuanto a trabajos monográficos que abarquen en forma detenida y con rigor metodológico el conjunto de la obra de un autor o de un grupo de autores, en la segunda mitad del siglo XX, la escasez es aún mayor. Más allá de algunos artículos en publicaciones periódicas y capítulos de libros que veremos a continuación, sólo nos encontramos con un libro dedicado a Mauricio Rosencof de Silka Freire (1994), un estudio de relativa extensión también sobre Rosencof, de Silvia Viroga al final de una antología (2000: 265-340) y un capítulo de María Esther Burgueño sobre Carlos Maggi (1997: 201-219).³¹

³⁰ Puede mencionarse también el relevamiento e historia de los edificios teatrales de Montevideo, desde la Colonia hasta el presente, que realiza Montero Bustamante, en *Montevideo y sus teatros* (1988).

³¹ Habría que mencionar también un capítulo de Emir Rodríguez Monegal sobre la producción teatral de Antonio Larreta aunque sólo llega hasta mediados de los sesenta "El teatro: Esperando a Florencio. La imaginación de Antonio Larreta. Retrato de un best-seller: Carlos Maggi", en *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1966, p. 313-367).

Son de particular auxilio par nuestra investigación, aunque no se trata de historias del teatro, el *Diccionario de autores teatrales uruguayos* de Rela (1988), una guía de directores de Pignataro, *Directores teatrales del Uruguay. 50 retratos* (1994) y su más reciente *Diccionario de Teatro Uruguayo. Autores y directores* (2001).

Serán referentes obligados por su rigor metodológico y su precisión, las investigaciones de Osvaldo Pellettieri, en obras como *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto* (1990), "Modelo de periodización del teatro argentino" (Pellettieri ed. 1992), *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, (1994), *Una historia interrumpida* (1997), o *Historia del teatro argentino* (2001), tanto en lo referente a los criterios teóricos de historización y de periodización -apoyados en Tinianov, Todorov, Greimas, Bourdieu, Williams, De Toro, Villegas-, como en su aplicación concreta a determinados períodos y textos de la historia del teatro argentino, con alguna incursión en el uruguayo: particularmente *El patio de la torcaza* de Carlos Maggi (1990 y 1994). También resultan de utilidad para nuestro tema las investigaciones de Miguel Angel Giella sobre Teatro Abierto en Buenos Aires y su sistematización de algunos aspectos y características de ese *Teatro bajo vigilancia* (1991) en Buenos Aires.

Por otra parte, algunos artículos directamente vinculados con el tema y el período que nos ocupa en el Uruguay, se publicaron como capítulos de libros colectivos, entre los que destacamos varios artículos aparecidos en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de iberoamérica* (Tomo IV, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1988) dirigido por Moisés Pérez Coterillo. Allí encontramos un primer intento de periodización y caracterización del teatro uruguayo bajo la dictadura: "1973-1984: Entre la represión y la resistencia" (Mirza, 1988, 181-190), que esboza algunos de los desarrollos que se darán en el presente trabajo, seguido de un artículo sobre la trayectoria de El Galpón "El Galpón: cuatro décadas de ejemplar trayectoria" (Mirza, 1988: 208-211), un enfoque de los primeros años después de la dictadura "1985-1988: Una difícil recuperación" (Juan Estrades Pons,

1988: 191-200), y un análisis de los principales espectáculos teatrales del período “Diecisiete espectáculos para la memoria” (Mirza, 1988, 212-220).

Más específicos aún son los artículos: “El teatro como alternativa de expresión política en Uruguay durante la dictadura militar” (Payrá, 1994: 127-137), “Notas para una periodización y caracterización de la producción espectacular uruguaya durante la dictadura” (Mirza, 1995a: 235-245), “Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral” (Mirza, 1995: 121-132), “Carlos Manuel Varela: intertexto absurdisto y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*” (Dubatti, 1995: 247-257); “El teatro de Mario Benedetti. *Pedro y el capitán* o el ritual de la muerte” (Mirza, 1997a: 123-130).

También importa mencionar dos introducciones de Walter Rela a antologías teatrales: “Teatro uruguayo 1977-87” (1988: 5-39), que se refiere directamente al período de la dictadura e incorpora algunos comentarios de un autor, un dramaturgo, un crítico y un grupo de actores de la Sociedad Uruguaya de Actores, sobre el tema, y “Noticia histórica-crítica” (1994: 5-35) que prolonga su enfoque hasta comienzos de los noventa, además de un estudio más general de Roger Mirza: “El teatro: de la refundación a la crisis: 1937-1973” (1997: 167-198).

Por último, se pueden señalar también notas publicadas en la prensa diaria o en publicaciones periódicas (críticas sobre espectáculos, balances de fin de año, evaluaciones de las temporadas), que han abordado el tema desde diferentes enfoques y entre los que destacamos las notas de Gerardo Fernández, Jorge Abbondanza, Víctor Manuel Leites, Ruben Castillo, Jorge Pignataro, Alvaro Loureiro y Roger Mirza (ver bibliografía).

Han aparecido también algunas consideraciones y declaraciones de los propios directores y dramaturgos sobre la creación dramática, la puesta en escena y el particular contexto de la dictadura en artículos y entrevistas periodísticas, además de algunas realizadas especialmente para nuestra investigación. Se destacan las observaciones de directores como Jorge Curi, Carlos Aguilera, Alberto Restuccia, Héctor Manuel Vidal, Eduardo Schinca,

Ruben Yáñez, Stella Santos y el propio Atahualpa del Cioppo hacia el final del período; así como las de los dramaturgos Carlos Manuel Varela, Ricardo Prieto, Mauricio Rosencof, Andrés Castillo, Víctor Manuel Leites, Alvaro Ahunchain.

Capítulo 2

TESIS A SOSTENER (HIPÓTESIS DE TRABAJO) Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

2.1. Tesis a sostener

2.2. Algunos rasgos claves del microsistema.

El código verbal, el espacio y el héroe.

2.3. Organización de la tesis.

2.3.1. Un doble enfoque: diacronía y sincronía.

2.3.2. Fuerte intromisión del poder en el sistema teatral.

2.3.3. Las tres fases del microsistema.

2.1. Tesis a sostener

La tesis que buscaremos verificar es que, en medio de la profunda ruptura que produjo la dictadura cívico militar (1973-1984) en todos los órdenes de la sociedad uruguaya, nace un microsistema teatral como discurso alternativo frente al discurso oficial hegemónico; un discurso alternativo que logró una importante legitimación social, junto a otras formas de comunicación alternativa, como la del 'canto popular'.³² Al

³² Carlos A. Martins estudia el surgimiento y desarrollo del canto popular en el Uruguay de la dictadura como "un fenómeno de comunicación alternativa" en los años 1973-1982, en su libro: *Música popular uruguaya* (1986, 105-109).

mismo tiempo sostenemos que ese microsistema -que llamamos “de resistencia y testimonio”- surge con fuerte dependencia de sus condiciones de producción y de recepción, en el particular contexto social e histórico de la dictadura y en intenso contacto con sus espectadores, siendo sus principales rasgos: algunas transformaciones en el código verbal y en la comunicación con el público, así como una nueva concepción del espacio y del héroe, en la búsqueda de un modo de resistencia ante el discurso autoritario del poder, y una forma de complicidad con su público.³³

Intentaremos señalar, por lo tanto, cómo el sistema teatral en medio de la represión logró crear un espacio de resistencia y un discurso alternativo, a nivel textual y sobre todo a nivel espectacular, es decir en el vivo intercambio comunitario, en un plano casi físico de conquista y ocupación de un espacio, con determinados rasgos específicos y como resistencia frente al discurso hegemónico del régimen autoritario y sus intentos de imponer un modelo ideológico que lo legitimara y consolidara su permanencia en el poder. Un microsistema que se desarrolló en los años de la dictadura aunque con algunas prolongaciones más allá de la desaparición formal del régimen autoritario, y que logró construir a nivel textual y espectacular, una forma de comunicación que lograba sortear la censura y el miedo, como resistencia frente a las amenazas y represiones del terrorismo de estado, como ocurrió también en los años setenta en otros países latinoamericanos bajo regímenes totalitarios y particularmente en nuestra propia región, como en Argentina, en Chile y en Brasil.³⁴

³³ Nos referiremos predominantemente a la actividad teatral en Montevideo, aunque incluimos en la Cronología de estrenos los espectáculos del interior de la República. Intentar un estudio del teatro en el interior del país excede los marcos de la presente investigación.

³⁴ Como ocurrió también con la población de numerosos países en circunstancias similares, es decir bajo regímenes autoritarios y opresores, como en la Francia de la ocupación alemana o en Polonia bajo el régimen soviético, para citar sólo algunos ejemplos. De la abundante bibliografía que existe sobre el tema particular del teatro y la represión ejercida desde el poder relevamos sólo algunas referencias a los países latinoamericanos de la región: Miguel Angel Giella: *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991; Eduardo Pavlovsky: *Micropolítica de la Resistencia* (contiene diversos textos breves del autor, aparecidos en varias publicaciones e inéditos, recopilados por Jorge Dubatti) Buenos Aires, Eudeba, 1999; Hernan Vidal: *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991; Ian Michalski: *O palco amordaçado*, Rio de Janeiro,

De este modo, el sistema teatral se convirtió en un revelador campo de referencia para el estudio de la producción simbólica del período y de sus cambios, en su interacción con la situación social y política, que constituye su contexto de enunciación y de recepción, pero de acuerdo, también, con la elaboración de sus propios modelos como arte escénico. Puede señalarse, así, la aparición de algunas características diferentes a las del teatro anterior, así como la refuncionalización y resemantización de otras, en espectáculos sobre textos uruguayos y no uruguayos, lo que permite hablar de un microsistema emergente. Un microsistema nuevo que se forma junto con la prolongación de otras tendencias que también sufrieron modificaciones por el particular contexto represivo y será de decisiva importancia en la evolución del sistema.

La tesis se apoya por lo tanto en el reconocimiento de una estrecha conexión entre el sistema teatral y el sistema político y social que en América Latina es especialmente intensa como señala De Toro: “nuestra literatura siempre ha tenido una fuerte vinculación al Contexto Social, si entendemos por éste la política, la vida cultural, social y económica de un momento dado” (1987, 201) Y más adelante subraya la importancia de la situación político-social que “siempre ha jugado en nuestros días un papel central. Nadie puede ignorar la realidad política de nuestro continente: dictaduras, represión, censura, autocensura. Los cambios políticos conllevan alteraciones formales y particularmente de contenido” (202-203).

“Todo texto literario [y con más razón teatral] entra en relación (o correlación) con el Contexto Social por medio de la lengua, la cual es compartida tanto por los productores como por los receptores [...] El texto es una manifestación cultural y un producto social [...el autor está] inscrito en su Contexto Social compartido con sus lectores/espectadores y afectado por el ambiente general de ese contexto. Así, todo texto inscribe necesariamente una práctica social existente o bien puede prefigurarla. Existe una relación dialéctica entre cambio interno y cambio externo de los textos literarios [...] El

Avcenir Editora, 1979 y *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985.

estudio de esta relación es la única forma de explicar cómo aparece un texto literario en un momento dado, dónde y cómo surge" (201-202).

De modo que si la semantización del espectáculo por parte de los receptores incorpora la dimensión individual del espectador, lo que incluye aspectos emotivos, cognitivos e ideológicos, la historia y experiencia personal del espectador, su competencia teatral y su competencia cultural general, al mismo tiempo implica aspectos conectados con la historia colectiva, la situación social, la ideología dominante, las formaciones discursivas (Foucault) aceptadas en ese momento histórico, así como las convenciones y reglas del género.

Ante la heterogeneidad y la multiplicidad del texto espectacular Marco De Marinis señala la importancia de los intertextos (voluntarios o involuntarios, explícitos o implícitos) estéticos o culturales en general, en una gran variedad de sistemas significantes, como señala Julia Kristeva (1974, 64), así como la del contexto de recepción que interviene en la construcción del sentido del espectáculo: el contexto cultural o general que incluye la cultura sincrónica al hecho teatral del caso, constituido por el conjunto de los 'textos' culturales, teatrales y extrateatrales, estéticos y no, mientras que el contexto espectacular está constituido por las situaciones pragmáticas y comunicativas con las cuales el texto espectacular tiene que ver en los diversos momentos del proceso teatral: en primer lugar las circunstancias de enunciación y de goce del espectáculo, pero también las variadas fases de su génesis y las demás actividades teatrales que circundan el momento propiamente espectacular (De Marinis 1982, 156-157; 1987, 23).

La tesis que sostenemos implica, al mismo tiempo, una propuesta de periodización. Como toda historización y periodización supone el señalamiento de períodos de tiempo con rasgos relativamente homogéneos y que forman un sistema, será necesario señalar la aparición de esos rasgos en determinados momentos sincrónicos a partir de la incidencia de factores históricos y sociales. En efecto, como apuntan numerosos teóricos, toda periodización implica el reconocimiento de momentos de

ruptura, de cambios que generalmente provienen de la serie social y política, es decir que se trata de la incidencia de un factor externo ante el cual el sistema teatral sufre una modificación, aunque en base a sus propios modelos internos.

Ante la riqueza y diversidad de la actividad teatral que además varía constantemente y conscientes de que todo intento de clasificación será sólo una guía para facilitar el análisis, utilizaremos la distinción de Williams entre subsistemas emergentes, dominantes y remanentes o residuales (1981), como modo de ordenar y orientar el estudio del microsistema que se inicia en los primeros años de la dictadura (1973-78), se desarrolla sobre todo a partir de 1979 hasta el final del régimen (1984), y tiene prolongaciones posteriores hasta la década de los noventa. En estas tres fases el microsistema tendrá en el conjunto del sistema teatral, una posición emergente, dominante y remanente, respectivamente (Williams, 1981).

Nuestro trabajo se apoyará en diferentes tipos de documentos, como vimos, que incluyen los textos dramáticos, anotaciones sobre los libretos durante los ensayos, cuaderno de dirección de algunos espectáculos, las críticas periodísticas y demás publicaciones sobre los espectáculos -ensayos en revistas especializadas, historias del teatro-, las entrevistas a directores, actores y otros participantes en la producción espectacular, publicadas en diversos medios de prensa o realizadas especialmente para este trabajo, las fotografías y grabaciones, además de las visiones de espectáculos remanentes del mismo género y el reconocimiento de las características de las salas, entre otros aspectos (Pellettieri, 1997, 28-29).

Recurriremos, también, a observaciones y notas tomadas a partir de nuestra participación personal en el sistema, como observador implicado, como espectador y crítico teatral de gran parte de las obras que integrarán el corpus principal y secundario, sobre textos uruguayos o extranjeros, con sus ventajas y desventajas, aunque ya con la

distancia del investigador que se provee de fuentes, coteja documentos y reelabora los materiales en una reconstrucción histórica.³⁵

2.2. Algunos rasgos claves del microsistema.

El código verbal, el espacio y el héroe

A partir de estas consideraciones y del conocimiento de los espectáculos que integran el sistema teatral en los años de la dictadura, pueden señalarse algunos rasgos nuevos que fueron apareciendo en los espectáculos de ese período marcado por el quiebre institucional, la suspensión de garantías y el imperio del miedo, y entre los que destacamos los siguientes:

- a) En primer lugar una transformación en el código verbal, tanto en el lenguaje mismo como en las formas de comunicación con los espectadores, por la recurrencia de determinadas figuras y procedimientos, como las alusiones, elisiones, ambigüedades, metáforas, ironías o parábolas, que aludían en forma indirecta al contexto social e histórico, a formas de tiranía y totalitarismo, a los abusos del poder y al terrorismo de estado, aunque no aparecen ni se mencionan en forma directa ni la dictadura, ni la represión, ni el terrorismo de estado. Esas modificaciones que aparecían en el texto dialógico de los personajes remitían en forma denotativa a un universo referencial imaginario, pero al mismo tiempo apuntaban en forma connotativa a algunos aspectos de la realidad contextual que padecían los espectadores. Se trataba, así, de un lenguaje que exploraba las posibilidades de la alusión, la ambigüedad o los usos metafóricos del lenguaje, en un juego de sobreentendidos que buscaba eludir la censura y apelaba a un nuevo tipo de comunicación con el público. Una comunicación entre el escenario y la platea que se volvía complicidad y una forma de resistencia pública en momentos en que

³⁵ Patrice Pavis distingue justamente esos dos modos de analizar los espectáculos: como reportaje, por parte de quien ha asistido a la representación y tiene de ella una experiencia viva, y como reconstrucción histórica en base a documentos y entrevistas (Seminario de Postgrado dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, agosto de 1994. Citado por Osvaldo Pellettieri (1997, 28).

la dictadura cívico-militar buscaba monopolizar el discurso colectivo y reducir la actividad de los ciudadanos a la esfera de lo privado. Todo lo cual ofrecía, también, para un importante sector de la población, un particular atractivo para concurrir a las salas de teatro en momentos en que toda disidencia era castigada en forma extrema.

b) En segundo lugar señalaremos una nueva concepción del espacio en el que evolucionan los actores y a veces también el espacio de los espectadores, desde el punto de vista físico, ficcional y simbólico. En ese sentido exploramos la posible conexión entre la frecuente aparición en los espectáculos de lugares cerrados, opresores, ominosos, fragmentados o en descomposición, con la escena fracturada de la vida política y social en el imaginario social de los espectadores. Es decir la relación entre el mundo ficcional de la representación, los universos imaginarios construidos por la enunciación de los personajes (lo denotativo), con su valor connotativo que apunta a la opresora realidad contextual de los espectadores. Pero también la aparición en escena, en el espacio físico concreto ocupado por actores y espectadores (los significantes escénicos concretos), de elementos que retoman algunos rasgos físicos del encierro y la opresión. Lo que supone la creación de una relación físico-espacial y simbólica entre actores, universo referencial y espectadores, con una acentuada ambigüedad en la relación entre ficción y realidad y un permanente juego de transformaciones metafóricas y simbólicas del espacio físico y referencial. Asimismo puede observarse en las puestas en escena del período, la frecuente elección de espacios concentrados, espacios donde el contacto y la proximidad física entre actores y espectadores se acentúa, lo que permite una mayor comunicación entre actores y espectadores y multiplica las posibilidades expresivas del actor, reforzando la complicidad con el espectador. Se trata, también, de espacios en los que surgen, a veces, varias formas de violencia física en escena con un particular tratamiento del cuerpo: la aparición de cuerpos golpeados, maniatados, vejados, torturados, de acuerdo a un cambio de paradigma interno en el sistema teatral mismo. Al mismo tiempo, la jerarquización del cuerpo del actor y del espacio escénico mismo, como el lugar ritual de la presencia, es un aspecto que responde, además, a un cambio de paradigma en la evolución interna del sistema, por la incorporación de las propuestas de Artaud, el Living Theatre, Grotowski y posteriormente de Barba y Kantor.

c) En tercer lugar observamos las nuevas figuraciones del héroe o el personaje, como centro de decisiones y sujeto de las acciones de las obras; el surgimiento de héroes pasivos, degradados, sometidos, de víctimas expiatorias, o de seres deshumanizados en las obras del período (*El asesino no anda solo*, *Pater Noster*, *Alfonso y Clotilde*, *El huésped vacío*). Una degradación que ocurre en varios planos: en el plano actancial, es decir en la red de acciones y los roles que se establecen entre los personajes ficticiales y que apuntan a un universo imaginario (en forma denotativa), pero también en el plano físico, en el nivel del juego de los actores y su presencia concreta frente al público, y además, en un plano connotativo, por el valor simbólico que la representación adquiría para los espectadores y actores remitiendo la ficción al contexto social e histórico. De modo que estudiaremos la relación entre las particulares configuraciones de los personajes en la representación teatral y el deterioro de las condiciones sociales y de los sistemas interpretativos en el Uruguay de la dictadura. Al mismo tiempo aparece una jerarquización de la presencia corporal del actor, aspecto que responde a nuevos paradigmas teatrales vinculados con las teorías de Artaud, y las propuestas de Living Theatre y Grotowski, como observamos.

Se pueden señalar, también, algunas transformaciones que surgieron en el sistema a partir de una refuncionalización de rasgos anteriores al período de la dictadura. Así, se puede observar un cambio en la función de algunos procedimientos y objetivos. Mientras el teatro militante de los sesenta seguía el modelo brechtiano y buscaba, a través de la puesta en escena de una serie de acciones donde se revelaban algunos mecanismos de poder, una denuncia de sus contradicciones para lograr un esclarecimiento de la conciencia del espectador, el teatro de la dictadura al presentar también acciones y situaciones que implican un ejercicio del poder se limita a denunciar y socializar una verdad que se busca compartir con el espectador como forma de construir y sostener un espacio de no sometimiento, ante la hegemonía de un poder apoyado en la fuerza y el terror, un poder que monopolizaba el discurso colectivo; así se convertía en un gesto y un llamado a la resistencia.

Las transformaciones en el sistema teatral se articulan, por lo tanto, con los profundos cambios históricos, políticos y sociales en el Uruguay de la dictadura, surgen de una interacción entre la serie social y la teatral, de modo que se trataría no sólo de un modo de reflejo o de un correlato simbólico, ambiguo y polisémico, de la situación contextual, sino sobre todo de una interacción mutua y dialéctica entre ambas series, con reelaboraciones e intercambios.

Al mismo tiempo, a partir de la propuesta del equipo productor del espectáculo (desde el autor del texto y el director hasta los actores como sujetos de la nueva enunciación que implica el espectáculo, además de todos los técnicos), surgen las atribuciones de sentido de los receptores en función de su propio contexto de recepción, en una interacción que no se reduce a un juicio único y definitivo, sino que se elabora sobre la marcha, en un intercambio permanente entre escenario y platea a lo largo de todo el espectáculo.

La recepción teatral incidiría, por lo tanto, en la construcción misma del espectáculo, así como la actividad teatral en su conjunto, aunque de maneras menos directas que otras actividades sociales y otros discursos simbólicos, pero no menos eficaces, en algunos cambios que pueden registrarse en la serie histórica y social y sobre todo en la elaboración del imaginario colectivo.

En efecto, muchas de las características mencionadas del microsistema teatral responden a una necesidad, compartida por el equipo productor de los espectáculos y por los receptores, de participación e identificación colectiva, de reconexión con valores conculcados en medio de las profundas rupturas provocadas por la dictadura y el terrorismo de estado.

De allí la importancia de la participación del público en su resemantización de las propuestas semióticas del espectáculo, en un diálogo dinámico con los creadores, en función de la realidad contextual y de su necesidad de algunas formas de reelaboración del imaginario frente al trauma social inasimilable. De este modo el público podía ser partícipe de una producción simbólica y cómplice de un encuentro colectivo que se volvía un modo de

resistencia, un ritual reparador, en medio de una situación en la que todas las formas de reunión pública y privada estaban severamente controladas o prohibidas.

Debemos señalar, además, que el microsistema señalado coincide durante el período histórico de la dictadura con otros microsistemas diferentes como el realismo reflexivo cuya vitalidad en el Río de la Plata es notoria, o el teatro del absurdo o el neoabsurdismo, a partir de la recepción reproductora de textos y modelos europeos o norteamericanos traducidos y montados en Montevideo, pero también en la recepción productora de nuevos textos uruguayos a partir del modelo. Sin olvidar las prolongaciones del microsistema naturalista sanchiano o las prolongaciones del grotesco criollo con variantes en puestas en escena como *Esperando la carroza* (1974) de Langsner, para citar un caso notorio de remanencia del modelo discepoliano.

Por último, no nos limitaremos a estudiar los cambios mencionados y la aparición de los rasgos que caracterizan el microsistema de resistencia sólo en el período histórico de la dictadura. En efecto, como observan numerosos teóricos (Tinianov, Wellek, Guillén, De Toro, Villegas, Pellettieri) los períodos literarios y por extensión teatrales no siempre coinciden con los períodos históricos, de modo que es necesario verificar si los rasgos señalados no aparecen también en los espectáculos anteriores al golpe de estado o posteriores. Por eso estudiaremos algunos espectáculos del sistema teatral inmediatamente anterior a los efectos de contrastarlos con el microsistema de la dictadura y señalar las principales modificaciones y especialmente en el microsistema épico-didáctico de modelo brechtiano y en el realismo reflexivo, cuyos objetivos persiguen el mismo fin de esclarecer la conciencia del espectador pero con procedimientos y características diferentes. La tesis que intentaremos verificar es que esos cambios resultan particularmente importantes a partir de los primeros años de la dictadura, de modo que se puede señalar esos años de 1973 a 1978 como los del inicio del microsistema en su fase emergente, que luego se desarrolla en forma más intensa y produce sus mejores textos en los años siguientes 1979-1984, en la segunda fase del microsistema.

A partir de la recuperación de la democracia en 1985, ya en la posdictadura, aunque algunos de los rasgos del microsistema de la resistencia desaparecen o son refuncionalizados, podemos señalar su permanencia en varios espectáculos hasta fines de los ochenta e incluso con algunas variantes hasta los noventa, en una tercera fase del microsistema de resistencia. Fenómeno que se explica en parte por las prolongaciones del régimen autoritario más allá de su desaparición formal aunque parcial, pero también por su permanencia en el imaginario social y porque los cambios en la concepción dramática y escénica responden, como se ha reiterado, a la evolución interna del sistema mismo, a sus convenciones y modelos, además de su cruce con los factores históricos y sociales, lo que contribuirá a su continuidad más allá de la dictadura y a su reformulación futura.

2.3. Organización de la tesis.

2.3.1. Un doble enfoque: diacronía y sincronía

Para articular los diferentes aspectos de la tesis propuesta y apoyar el análisis del sistema teatral en el reconocimiento y estudio de los objetos mismos que lo integran, realizamos un relevamiento exhaustivo de los estrenos teatrales del período de la dictadura³⁶ pero, también, y a los efectos de una adecuada valoración en el eje diacrónico, consideramos algunos de los espectáculos del período anterior a la dictadura, del teatro militante de los sesenta y comienzos de los setenta, así como algunos de los que se presentaron en los años siguientes a la dictadura y hasta los años noventa.³⁷ A partir de este amplio relevamiento

³⁶ Ver *Cronología de estrenos teatrales en Montevideo: 1973-1984*, en Apéndice.

³⁷ Las fechas no son arbitrarias, como veremos, ya que desde el ascenso a la presidencia de Jorge Pacheco Areco en 1968, cuyo primer acto de gobierno fue la disolución y cierre de partidos y periódicos de izquierda, se inicia un estilo autoritario que llevó a la sociedad uruguaya a una confrontación sin precedentes, con el primer estudiante muerto Liber Arce en 1968, y que culmina con el golpe de estado cívico-militar de 1973. Del mismo modo la fecha de noviembre de 1984 marca el momento de las primeras elecciones en más de una década de dictadura, aunque todavía bajo régimen militar y con personas y partidos políticos aún proscritos, hasta la asunción del nuevo presidente electo en marzo de 1985; de modo que

propondremos una caracterización y periodización del sistema teatral de ese período marcado por las violentas rupturas que la represión y el terror provocaron en la sociedad uruguaya.

La tesis propuesta implica, por lo tanto, un enfoque sincrónico y diacrónico, como forma de analizar los principales rasgos del sistema y los cambios que se producen a partir de la incidencia no sólo de factores histórico-sociales, sino también de paradigmas teatrales. Como se sabe, toda periodización de la realidad social, histórica y cultural es, en mayor o menor medida, relativa e incluso arbitraria, por la necesidad de fijar divisiones o límites en un continuum temporal que no los tiene y por las condicionantes subjetivas, ideológicas, históricas y también teóricas y epistemológicas que supone toda historización; tanto en lo que se refiere al sujeto que la realiza como a las del condicionantes histórico-sociales e incluso teóricas que la condicionan en mayor o menor medida. Por eso la periodización debe considerarse como un instrumento de análisis de una realidad que se resiste a toda fragmentación; una serie de cortes en el eje temporal que permiten ordenar y agrupar los hechos de un determinado sistema para facilitar el reconocimiento de nuevas características y procedimientos, la persistencia de otros y su carácter recurrente, así como su desaparición o disminución, en un determinado momento y contexto histórico.

Por otra parte a través de un enfoque sincrónico podremos reconocer dentro de las diferentes fases los rasgos recurrentes, las características comunes, para enriquecer el análisis de los espectáculos. De este modo se podrán fijar los criterios para seleccionar en el flujo ininterrumpido de los acontecimientos, los datos pertinentes o significativos, para interpretarlos, agruparlos y finalmente determinar cuándo nos encontramos frente a un cambio en el eje diacrónico. Para eso nos basamos en el relevamiento y estudio de los espectáculos del período desde el punto de vista textual y espectacular, en sus particulares

recién en las elecciones siguientes (de 1989) se accederá al sistema de elecciones sin exclusiones y por lo tanto a una democracia más legítima, por lo menos en ese y algunos otros aspectos, aunque el plebiscito que confirmó la llamada "ley de impunidad" que suspende la "pretención punitiva del estado" para los delitos cometidos por autoridades del gobierno durante la dictadura, y su interpretación extensiva y abusiva por parte de los sucesivos gobiernos, constituyeron y constituyen una severa limitación para aspectos importantes de la democracia. (Desarrollamos estos aspectos en capítulos posteriores).

condiciones de producción y de recepción, en ciertas repercusiones en el público, para destacar sus principales rasgos y compararlos con los del resto del sistema en ese momento y con los de períodos anteriores, en forma sincrónica y diacrónica, pero también en su interacción con los datos y acontecimientos, culturales, históricos y sociales.

2.3.2. Fuerte intromisión del poder en el sistema teatral

Para marcar un límite inicial para el estudio del surgimiento del microsistema teatral mencionado consideramos algunos hechos particularmente significativos en la serie histórica y de indudable repercusión en el sistema teatral, aún cuando no siempre coincidan necesariamente ambas series. Por un lado el golpe de estado en dos tiempos, también llamado el “golpe largo”, que se inicia en febrero de 1973 (Perelli-Rial, 1986, 42), con la incorporación de los militares en el poder ejecutivo, a través de un Consejo de Seguridad Nacional, para culminar el 27 de junio de ese año con la disolución del parlamento por un decreto presidencial que además prohibía hablar de golpe de estado o de intenciones dictatoriales. Pocos días después y frente a la huelga general el ejecutivo declara ilegal la Convención Nacional de Trabajadores y solicita la captura de sus dirigentes; la censura de prensa es total y son encarcelados numerosos obreros, estudiantes (dos de ellos fueron baleados en la calle),³⁸ periodistas y dirigentes políticos. Los presos políticos llegan a varios miles y una manifestación pacífica de protesta es reprimida con gran violencia y cientos de heridos y detenidos, en una escalada represora sin precedentes.

Estos hechos marcan el comienzo de un nuevo período histórico, con referentes icónicos de gran fuerza: la barricada en la ciudad vieja en la que se atrinchera la marina que resistió en febrero de 1973 al primer intento de golpe de estado militar, los tanques del ejército rodeando el Palacio Legislativo en junio de ese año, cuando la disolución del parlamento, imagen que apareció en los canales de televisión, además de las marchas

³⁸ El 6 de julio es baleado y muerto por una patrulla militar el estudiante de veterinaria Ramón Roberto Peré Bardier, mientras repartía volantes contra la dictadura y el 8 del mismo mes muere

militares en las transmisiones de radio y televisión con las reiteradas proclamas del ejército y las advertencias a la población, hechos que provocaron una profunda ruptura en todos los niveles de la vida pública y privada y que marcó por más de una década la vida política, social y cultural del país.

Esa importante fractura en la historia del país será un factor central para nuestra periodización, aunque debe tenerse en cuenta que el golpe de estado había sido precedido por varios años de autoritarismo, medidas de seguridad, estado de sitio, censura y cierre de medios de comunicación, represión militar contra los tupamaros, pero también contra los intelectuales, estudiantes, obreros y políticos de izquierda, desde la asunción de Pacheco Areco en diciembre de 1967. Sin embargo, el golpe de estado marca un cambio formal decisivo, por la gravedad y repercusión de los hechos -disolución del parlamento y de los sindicatos, eliminación de los partidos y suspensión de toda actividad política y de los derechos individuales, con una centralización absoluta del poder- y por el clima de terror instaurado, que dejará fuertes huellas en el imaginario colectivo de una población que confiaba en su sólida tradición democrática, todo lo cual repercutirá en el sistema teatral de diversas maneras.

La actividad teatral no fue ajena a los abusos del poder totalitario y al terrorismo de estado. La dictadura produjo una fuerte invasión del poder en el campo intelectual, en la producción simbólica y particularmente en el teatro. Y no solamente desde su instalación formal, sino desde la asunción de Pacheco en diciembre de 1967. De modo que en ese cruce de la serie teatral con la histórico-social se observan importantes cambios que responden a factores históricos y políticos, como las persecuciones, censura, clausura de salas, exilio y prisión de numerosos teatristas y la imposición del miedo, pero también a factores específicamente teatrales como la búsqueda de nuevos modelos estéticos que se adapten mejor a las condiciones y necesidades de la creación escénica en ese contexto.

víctima de un disparo efectuado por la Guardia Republicana el joven Walter Eduardo Medina de 16 años, cuando escribía en un muro: "Consulta popular" (Machado y Fagúndez, 1991: 15 y 18).

La represión que se desató contra buena parte de la población y la censura que alcanzaba todos los medios de comunicación y actividades sociales, incluyó las actividades artísticas y particularmente al teatro como espacio en que se cruzan lo público y lo privado, tanto en la producción de textos dramáticos como –y sobre todo- en la de los espectáculos por tratarse de una actividad colectiva y en un espacio público o semipúblico.

A partir del despliegue represor se puede observar en los espectáculos teatrales de los setenta una serie de cambios que permiten hablar del surgimiento de un microsistema teatral que hemos llamado ‘de resistencia’, en medio de otros microsistemas y particularmente de algunas prolongaciones del teatro militante de los años sesenta o del realismo reflexivo de acuerdo a los textos canónicos de Arthur Miller, así como de las prolongaciones del grotesco criollo.

Ese microsistema de resistencia refuncionaliza y resemantiza varios aspectos del teatro anterior y particularmente el objetivo del teatro épico-didáctico brechtiano que buscaba producir una toma de conciencia en el espectador a través del famoso distanciamiento y por el procedimiento brechtiano de relatar una historia que denunciara y revelara al espectador las contradicciones de sus propias condiciones históricas. Se trataba de un teatro que implicaba un compromiso y un llamado a la lucha contra las estructuras del poder en el sistema capitalista, con la idea de que era necesario y posible modificar las injusticias de una sociedad que tendía a conservar la estratificación en clases sociales y consagraba las diversas formas de explotación de los trabajadores y la permanencia en el poder de la clase dominante.

Frente a ese teatro de algún modo optimista y positivo, el nuevo microsistema se enfrenta a un contexto político-social marcado por la ausencia de un estado de derecho y de libertades políticas e incluso individuales, y por una feroz represión, en medio de un estricto control de todas las actividades públicas e incluso privadas, no sólo políticas sino también culturales, incluyendo al teatro, todo lo cual produjo una fuerte retracción del conjunto de la actividad teatral. La situación se agrava, además, en 1976 con el golpe dentro del golpe (eliminación del presidente y su sustitución por una figura títere nombrada por la junta

militar), año que fue también el del asesinato de los senadores Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruiz en Buenos Aires y de las primeras apariciones de cadáveres mutilados y maniatados en las costas del país y que los medios de comunicación insistían en considerar de origen asiático.

En ese contexto opresivo y ante los intentos de la dictadura de imponer por la fuerza un modelo político, ideológico y cultural que legitimara y consolidara su permanencia en el poder, el teatro se convirtió en espacio de encuentro, en un plano casi físico de conquista y ocupación de un espacio, en medio de las prohibiciones de toda actividad política, gremial, sindical y del control y la vigilancia que pesaba sobre la población, con fuertes incursiones en lo privado; un lugar de intercambio comunitario que la representación escénica permitía; un espacio donde la sociedad podía manifestar de algún modo su rechazo al autoritarismo y apoyar las denuncias indirectas de los abusos del terrorismo de estado, a través de su simple concurrencia a las salas, pero también de las sonrisas, la risa o el aplauso, ante espectáculos que aludían en formas veladas pero reconocibles y localizadas a la situación imperante, como formas de resistencia frente al régimen policiaco imperante.

En el sistema teatral, junto a las prolongaciones del teatro militante anterior de fuerte compromiso con la realidad política e histórica, a través de obras combativas y de abierta denuncia que generalmente siguen el modelo brechtiano de puesta en escena, como *Moritat* (1972 con reposición en 1973) sobre textos de Brecht por Teatro Circular bajo la dirección de Jorge Curi o *Libertad 73* (la primera versión fue de 1969 y cada año se reponía con nuevas actualizaciones) de Rangel y Fernandes por El Galpón, con dirección de César Campodónico y especialmente *Operación masacre* (1973) sobre texto de Roberto Walsh, bajo la dirección de Jorge Curi, que seguían el modelo del teatro épico-didáctico brechtiano, aparecen espectáculos que deben recurrir, por la violencia de la represión y la censura, a una variedad de procedimientos escénicos más sutiles para denunciar los excesos de la represión y reivindicar algunos los derechos humanos, la libertad, la democracia, la justicia en medio del autoritarismo y la represión.

A partir del golpe de estado y en medio del miedo de la población y su confinamiento a la vida privada, el objetivo de los espectáculos teatrales que apuntan a romper la hegemonía del discurso del poder y que contribuirán a la emergencia de un nuevo microsistema, ya no es la búsqueda de una toma de conciencia. Tampoco era posible una denuncia social virulenta que apelara a la justicia y la democracia, por la omnipresencia de la censura y la violencia de la represión, ni un llamado a la lucha o a la revolución, sino apenas un gesto de resistencia, una reivindicación de algunos derechos humanos básicos conculcados, una apelación a las reservas de dignidad moral frente a los atropellos y las injusticias del poder, a través de formas indirectas.

Se trataba, por ejemplo, de nombrar lo innombrable, o aludirlo, para romper el cerco de silencio impuesto por el poder, de hacer público aunque en forma indirecta algunas verdades negadas oficialmente y que eran ocultadas o deformadas por las versiones oficiales que reproducían los medios de comunicación; de revelar los abusos del poder y la represión, como rechazo al discurso monológico del autoritarismo. Se trataba, también, de un esfuerzo por reconstruir algunas redes de relación entre los individuos de una sociedad desarticulada, y que el teatro como práctica social comunitaria podía cumplir en alto grado.

Aparecen, de este modo, algunas nuevas formas de comunicación con los espectadores, a través de un lenguaje elíptico, alusivo o metafórico, de modo que el diálogo entre escenario y platea favorecía la aparición de una nueva relación entre actores y espectadores, donde ya no se trataba de sacudirlo como en el teatro de la neovanguardia ni de despertar su conciencia ante los abusos e injusticias de un sistema clasista, o un llamado a la revolución contra la clase dominante, sino de una invitación a la complicidad.

En esos momentos difíciles, en que la población estaba reclusa en sus casas y en el ámbito de lo privado, la participación en el teatro se volvía complicidad, regocijo de descubrir claves y mensajes cifrados que decían lo prohibido, lo peligroso, que permitía también darle expresión al rechazo, a la necesidad de libertad y de justicia sin el peligro

de una manifestación abierta y política. Era una forma de resistencia pública aunque relativamente a salvo de las represalias.

En este contexto intentaremos un análisis y caracterización de los diferentes modos de aparición del lenguaje, el espacio y del héroe en el sistema teatral marcado por la dictadura aunque en un proceso no homogéneo y cuyas modificaciones se estudiarán, en relación con las condiciones y circunstancias de su recepción y semantización en medio de las violentas rupturas que la dictadura provocó en todas las instituciones sociales del país, sobre todo si tomamos en cuenta la fuerte estabilidad y continuidad de dichas instituciones en el Uruguay del siglo XX.

Al mismo tiempo y sin pretender que lo social sea el único factor determinante de esos cambios en el microsistema teatral, es indudable que, como señala Duvignaud, el teatro podría ser "el campo de ensayo de clasificaciones mentales o sociales todavía no constituidas" (1971, 88). Es decir el lugar de la exploración de las posibilidades de una sociedad, de su proyección hacia el futuro, un espacio para las prospecciones en la búsqueda y configuración de su propia identidad.

Y esa exploración se expresaría no sólo por los contenidos temáticos de las obras, por su trama argumental y la serie de acciones en el universo imaginario que éstas proponen, sino también por sus procedimientos metafóricos, su figuración de los personajes y de sus formas de relacionamiento y por su concepción del espacio escénico mismo, además de la evolución de las propias formas escénicas, en una confluencia de factores. Así, la aparición de espacios clausurados, axfisantes, o amenazantes, y de héroes pasivos, degradados, sometidos o destruidos, estarían vinculados con esa transformación en el imaginario social, pero a partir de las propias tradiciones y modelos teatrales.

En el caso del microsistema de resistencia se trataría de la expresión o la reivindicación, como formas de restauración, ante la acumulación de sufrimientos y pérdidas, de valores destruidos por el poder dominante en ese momento en la República,

pero cuya supervivencia y eventual reimplantación formaba parte del imaginario colectivo de la población e integraba sus frustraciones, sus deseos y sus sueños.

Si el teatro ocupa un lugar de privilegio entre los sistemas de relatos y mitos que integran el "imaginario colectivo" (Castoriadis, 1975) de una sociedad, e interviene en forma decisiva en el proceso de gestación y elaboración de imágenes en una red simbólica donde un grupo humano se confronta con su propia historia, con sus deseos, su memoria y sus mitos, es por su particular condición de ofrecer un espacio colectivo de encuentro. De allí su importancia como factor de socialización, como historia haciéndose desde abajo a partir de las emociones, pensamientos, frustraciones y proyectos de los individuos.

El espectáculo teatral, genera, entonces, un escenario donde los relatos y experiencias personales se confrontan con los relatos de los otros -como experiencia de la identidad y la alteridad- en determinadas condiciones histórico-sociales, a través de diferentes tipos de ficciones, de imágenes y mitos interpretativos de la historia colectiva, que interactúan con los ya acumuladas en la memoria individual y social.

Es desde esta perspectiva que estudiaremos algunos aspectos de la producción espectacular del período de la dictadura en su relación con el contexto social e histórico y, también desde la perspectiva contemporánea, sin olvidar su especificidad estética.

2.3.3. Las tres fases del microsistema

En base a esos rasgos que surgen en medio de las condiciones sociales mencionadas, y a partir del relevamiento de los espectáculos producidos en el Uruguay en el período de la dictadura, podemos reconocer la aparición de espectáculos que responden a las principales características mencionadas a lo largo del período, con importantes variantes que responden a determinados cambios en ambas series, como veremos.

Podemos señalar, así, tres fases en el microsistema de resistencia. En una **primera fase** que coincide con los primeros años de la dictadura cívico-militar y con los momentos de mayor represión (1973-1978), aparecen obras como *La gotera* de Langsner (1973), que apunta con humor e ironía, en forma de parábola a la desastrosa situación del país, aunque sin que aparezcan claramente los demás rasgos señalados, o como *Operación masacre* sobre textos de Rodolfo Walsh, en versión de Jorge Curi, bajo su dirección, que sigue la investigación de un periodista para denunciar los abusos de poder de las fuerzas represoras en el marco de un estado totalitario, o en *El asesino no anda solo* (1975) de Juan Graña, que denuncia la violencia pública en forma indirecta a través de los extremos de violencia del padre y el sometimiento del resto de la familia, en el reducido ámbito de lo doméstico, o *Los comediantes* (1977) de Mercedes Rein y Jorge Curi, sobre textos españoles de la Edad Media y el Renacimiento, que a través de la doble distancia temporal y espacial al que apunta el universo referencial creado por el espectáculo revelaba los abusos de la autoridad y las persecuciones a que estaban sometidos los actores como forma parabólica de aludir a la situación contextual. De otro modo *La relación* (1978) de Alfredo de la Peña insinúa en un ambiente opresivo la deshumanizante lucha entre dos personajes reclusos por un mínimo espacio físico, junto con el sometimiento de uno por el otro en una dialéctica de amo y servidor.

La protesta ante los autoritarismos y abusos de poder, aparece también en las escenificaciones de textos del teatro universal en traducciones y adaptaciones que se apropiaban en forma creadora de esos textos para aludir en forma parabólica a la masificación y deshumanización que producen la violencia y los extremos de la fuerza y la prepotencia ejercidos hasta la destrucción y la bestialización, como en *La lección* y en *Rinocerontes* (1975) de Ionesco, que apuntan claramente al régimen nazi, pero también a algunos aspectos de la realidad contextual que estaban viviendo los espectadores, como las detenciones masivas, las desapariciones de personas, la violencia policial y militar contra civiles, la tortura generalizada en un reino del terror.

De ese modo se lograba una complicidad entre actores y espectadores reforzada por múltiples recursos no verbales, como formas de resistencia contra el control y el aislamiento

impuestos por el poder. En otro orden se puede incluir *La muerte de Tarzán* (1975) de Jorge Denevi, que propone en tono de farsa la transformación del encierro y reclusión de un hombre en una explosión de atracción y liberación sexual que atrae inexorablemente a los demás personajes y cuyo éxito de público parece sugerir que las atribuciones de sentido de los espectadores no se limitaban a ese tipo de liberación, sino que ésta podía adquirir connotaciones sociales y políticas.

Una **segunda fase** (1979-1984) de ese microsistema puede señalarse a partir del año clave de 1979 en que aparecen múltiples textos dramáticos y espectaculares que recurren a procedimientos que a su vez están vinculados con una nueva situación política y al nacimiento de un mayor espacio crítico, como veremos y cuyos rasgos específicos fueron: la creación de un lenguaje marcado por alusiones y figuras metafóricas para nombrar lo prohibido o sugerirlo, como modo de resistencia frente a las prohibiciones impuestas por un estado que ejercía un minucioso control sobre toda actividad no sólo política sino también cultural, en medio de un contexto histórico-social dominado por el terror. Además de ese lenguaje metafórico puede señalarse un particular tratamiento del espacio y del héroe en su triple aspecto: físico, referencial y simbólico, como señalamos. Al mismo tiempo aparece el reclamo y la reivindicación por parte de directores, actores y grupos teatrales, de textos nacionales, de la necesidad de un encuentro con el público y una toma de conciencia de la transformación del sistema, en declaraciones, entrevistas, artículos de prensa.

Simultáneamente y en permanente interacción con lo señalado en el sistema teatral se producen en esos mismos años en el sistema político importantes cambios: de una etapa llamada 'dictadura comisarial' se pasa a otra de intento 'fundacional' (Caetano-Rilla, 1987) y a su fracaso en el plebiscito de 1980, lo que abrirá una nueva etapa de gradual politización y retorno a la democracia que tendrá sus momentos claves en las elecciones internas de los partidos (1982), las elecciones nacionales (1984) y la asunción del mando del nuevo presidente en marzo de 1985.

Todo lo cual nos permite hablar de una **consolidación del microsistema teatral de resistencia** en una segunda fase que dura hasta la recuperación parcial de la democracia en

1985, que modificará sustancialmente el contexto social e histórico. En esta segunda fase los textos más representativos y que concentran el mayor número de rasgos distintivos, como veremos, fueron *El mono y su sombra* (1979) de un joven dramaturgo desconocido hasta el momento y que surge de un seminario de dramaturgia organizado por el Teatro Circular, Yahro Sosa, *Pater noster* (1979) del consagrado Jacobo Langsner en una obra muy diferente a las presentadas hasta el momento y particularmente a *Esperando la carroza* cuyo éxito en Montevideo la hizo perdurar cinco años en cartel en los primeros años de la dictadura de 1974 a 1979, *Decir adiós* (1979) de Alberto Paredes, también distinta a su producción anterior, *Alfonso y Clotilde* (1980) y *Los cuentos del final* (1981) de Carlos Manuel Varela que marcan ya la consagración de un dramaturgo en plena producción, *El huésped vacío* (1980) de Ricardo Prieto, así como algunos otros que ofrecerán interesantes variantes como *El Herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi, *Doñarramona* de Víctor Manuel Leites, *Semilla Sagrada* y *La República de la calle*.

Una **tercera fase** (1985-90) se puede señalar a partir de la restauración parcial de la democracia, llamado desde el punto de vista histórico el período de la transición democrática con recuperación parcial de libertades y derechos civiles, la reimplantación de un estado de derecho y la amnistía para los presos políticos, después de más de una década de dictadura, aunque sin una verdadera rehabilitación de ciudadanos ni una reparación de las flagrantes injusticias y crímenes perpetrados por el estado. Tampoco hubo un juicio a los conculcadores de la constitución y violadores de derechos humanos. Esta etapa seguirá abierta por lo menos hasta la transmisión del mando a un nuevo presidente electo en elecciones libres y sin proscripciones (1990) aunque con algunas prolongaciones más allá de esa fecha en la medida en que algunos rasgos del período de la dictadura se mantenían. Situación que se consolidó con la ley de “suspensión de la pretensión punitiva del estado” (confirmada por plebiscito) para los delitos de los militares, y se extendió en los hechos a los civiles que integraron el gobierno de facto.³⁹

³⁹ El artículo 4 de dicha ley exceptuaba el caso de secuestro y desaparición de personas, señalando que el estado debía comprometerse a buscar a los desaparecidos y esclarecer los casos de secuestro y las circunstancias de las desapariciones. Cláusula que nunca se cumplió totalmente en una situación donde los reclamos son desoídos y la causa sigue abierta.

En ese sentido la militancia de una parte de la ciudadanía que reclamaba justicia y se manifestaba contra dicha ley llamada “ley de impunidad” prolongó el debate en torno a algunos aspectos de la dictadura y reavivó el miedo en muchos sectores de la población. La lucha por el plebiscito culminó con la confirmación de la ‘ley de impunidad’ en 1989, en buena parte por el miedo de la ciudadanía a un retorno de los militares, amenaza que los medios de difusión y los principales dirigentes de los partidos tradicionales no dejaban de esgrimir.

Estos claroscuros de la nueva democracia y las prolongaciones y continuidades de algunos aspectos del régimen de fuerza en el sistema político, incidirán en el sistema teatral. En ese sentido se puede señalar la aparición de nuevas características que no son ajenas a los cambios mencionados en la situación social y política, tanto en los textos dramáticos como en los espectáculos, sin que desaparezcan totalmente los rasgos del microsistema anterior que se prolonga hasta los noventa y más allá, como un teatro de elaboración y desilusión, con un lenguaje menos alusivo o metafórico y más directo, y como intento de elaboración del trauma individual y colectivo dejado por el terror, en espectáculos como *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti, sobre un torturador y su víctima, o la aparición del tema de la tortura, el encierro y el sometimiento y degradación del otro, junto a la resistencia en forma de parábola en *El combate del establo* de Mauricio Rosencof.

También, es visible ese cambio en espectáculos que responden a nuevos paradigmas, donde la acción se desliza casi sin palabras, basada en gestos mínimos y en espacios reducidos que creaban una gran intimidad entre actores y espectadores, como en *El silencio fue casi una virtud*, o que subrayan la desilusión ante la caída de varios mitos fuertemente arraigados en el imaginario social uruguayo, como en *Tuya Héctor*, además de la incorporación de nuevos paradigmas escénicos, todo lo cual ya anunciaba el surgimiento de un nuevo microsistema cuyo análisis desborda los límites del presente trabajo.

El desarrollo de la tesis supone la determinación de un corpus (cap 3) y una propuesta de periodización y caracterización del sistema (cap.4). Posteriormente estudiamos los rasgos que caracterizan el microsistema en espectáculos centrales del período en cada

una de sus fases, y le hemos dedicado un capítulo a cada una: capítulo 5, 'Los años oscuros', cap. 6 'El teatro como discurso alternativo' y cap. 10 'Prolongaciones del microsistema' en la tercera fase.

Hemos desarrollado luego el análisis de estas transformaciones que caracterizan el nuevo microsistema en tres aspectos: el primero se refiere al código verbal, al lenguaje y la relación con el público (que aparece tratado en los tres capítulos 5, 6 y 10), el segundo a las relaciones entre el espacio y el héroe (capítulo 7), el tercero a la relación entre héroes y antihéroes en los espectáculos del período (cap. 8). Nos hemos detenido sobre todo en algunos espectáculos claves de la fase dominante del sistema que ilustran mejor sus características propias en el triple aspecto que hemos señalado: el sentido referencial del discurso verbal, el aspecto físico de la representación y el simbólico que apunta a la situación contextual social y política.

Dedicamos, también, un capítulo a la censura teatral (cap. 9) por considerarla un factor decisivo en la configuración del microsistema y en la producción y recepción de los espectáculos

CAPÍTULO 3

PROPUESTA DE UN “CORPUS”

3.1. La confección de un corpus

3.2. Un relevamiento exhaustivo

3.3. Corpus principal y secundario

3.1. La confección de un corpus

La tesis planteada sobre el surgimiento de un microsistema teatral de resistencia en medio de la represión durante el período de la dictadura -y con prolongaciones que van más allá de la desaparición formal del régimen autoritario-, un microsistema que logró construir a nivel textual y espectacular un discurso alternativo, una forma de comunicación no dominada por el poder hegemónico, que lograba sortear la censura y el miedo, como resistencia frente a las amenazas y represiones del terrorismo de estado, surge de una

participación como espectador y como crítico en las representaciones del período, en el vivo intercambio entre actores y espectadores, y por lo tanto como observador implicado. A partir de esa experiencia y con la distancia y perspectiva del investigador actual hemos acopiado documentos, cotejado textos dramáticos (muchos de ellos inéditos), críticas, entrevistas y demás datos para reconstruir y estudiar algunos aspectos de los espectáculos y del sistema.

Así, hemos propuesto el reconocimiento de algunos rasgos específicos que permiten hablar de un cambio y que desaparecerán o se transformarán de manera significativa al cambiar el sistema y las condiciones de recepción. Entre esos rasgos proponemos considerar: 1) las transformaciones en el código verbal, con la recurrencia de determinadas figuras y procedimientos como las alusiones, metáforas, ironías o parábolas, que aludían en forma indirecta a la situación contextual y al terror para transgredir la censura y la imposición del silencio frente al terrorismo de estado, en un juego de sobreentendidos que apelaba a la complicidad del espectador, y que se volvía uno de los atractivos de los espectáculos, en momentos en que toda disidencia era castigada en forma extrema; 2) una nueva concepción del espacio desde el punto de vista físico y ficcional, con algunas modificaciones en las puestas en escena y en la relación espacial entre actores y espectadores, así como en el tratamiento de los cuerpos en escena; 3) la aparición de héroes sometidos, degradados o deshumanizados y la reducción del héroe al antihéroe.

3. 2. Un relevamiento exhaustivo

Para verificar nuestra tesis y la constitución de ese microsistema nuevo en el sistema teatral es necesario partir de un relevamiento en el campo mismo de la actividad teatral, que incluya los espectáculos del período, en base a un método coherente y sistemático, frente a un conjunto heterogéneo y complejo, tratando de explicitar hasta donde sea posible los criterios de inclusión, ya que toda selección implica la intervención de factores subjetivos, epocales, ideológicos y también teóricos. Para realizar esa selección y a los efectos de

limitar la condición subjetiva de toda operación de selección-exclusión y de contextualizar sus limitaciones, confeccionamos un corpus lo más amplio posible, a partir de un relevamiento completo de la producción teatral del período central de la dictadura (1973-1984), ordenado cronológicamente por temporada y por fecha de estreno. Ese relevamiento incluye: títulos de los espectáculos teatrales sobre textos uruguayos o extranjeros presentados en Montevideo con su fecha de estreno, nombre del especificación del traductor o adaptador en su caso, registro de las reposiciones, nombre del director, del grupo o elenco y de la sala de representación, además de las fuentes documentales del dato (Ver *Cronología* en Apéndice).

Por otra parte si el relevamiento de los espectáculos estrenados en los años abarcados por la dictadura (1973-1984) ha sido exhaustivo, hemos dejado afuera los espectáculos para niños y los musicales. Tomamos en cuenta, también, a los efectos de una adecuada valoración en el eje diacrónico, varios espectáculos del período anterior, del teatro militante de los sesenta y comienzos de los setenta, así como los que se presentaron en los años siguientes a la dictadura, hasta los noventa.

3.3. Corpus principal y secundario

A partir del relevamiento anterior que incluye todos los espectáculos del período de acuerdo a los criterios expuestos y que hemos ordenado cronológicamente en tablas con los datos mencionados, nos detenemos en varios espectáculos sobre textos uruguayos que pueden considerarse centrales en el microsistema de resistencia y que formarán el **corpus principal** o restringido que será el que ilustre mejor las características del microsistema. Teniendo en cuenta que hablamos de 'teatro de resistencia' y de 'discurso alternativo' frente al discurso hegemónico de la dictadura, seleccionamos espectáculos en base a la aparición de referencias a la situación contextual del espectador, en forma más o menos indirecta, así como del establecimiento de formas de complicidad con el público. Pero también la aparición de espacios cerrados, opresivos y ominosos que apuntaran de alguna manera a la situación política, así como de héroes sometidos, degradados o destruidos.

Para esta selección del corpus principal, hemos tomado en cuenta también la relevancia de la obra en el sistema en su conjunto, el proceso de su producción (el autor, el director, el grupo o elenco, la sala); la importancia que tuvo su recepción y por lo tanto su repercusión en el contexto social y cultural, (los comentarios críticos, el espacio dedicado en los medios de comunicación, las entrevistas publicadas, los premios obtenidos); la importancia de la recepción del público (cantidad de espectadores, número de funciones, permanencia en cartel, funciones especiales, foros, reposiciones); así como su incidencia en la serie teatral por su productividad para generar nuevos textos dramáticos y nuevos espectáculos.

De este modo los espectáculos seleccionados serán los que ilustren mejor las características del microsistema (aunque puedan encontrarse algunas de ellas en otros), por el tema propuesto y su articulación, las particularidades de la acción, los personajes y el tratamiento del espacio, los rasgos específicos de la escenificación, así como por las repercusiones en el público, rasgos que se acentúan y se vuelven modelos para la producción de nuevos textos.

Esos espectáculos se estudiarán como productos simbólicos con sus recursos teatrales específicos, pero también en su relación con las condiciones sociales e históricas en el proceso de creación y en sus condiciones de recepción. De este modo se podrá analizar la incidencia de la situación política opresora en el sistema teatral y en sus diferentes actores, sus repercusiones en la producción y recepción de los espectáculos, las formas de la censura y la invención de un lenguaje metafórico y alusivo para burlarla, el surgimiento de nuevas formas de comunicación con los espectadores, la aparición de una nueva concepción del espacio y del héroe. Pero también su incidencia en la evolución de los grupos y sus formas de sobrevivencia, el surgimiento de nuevas formas de producción.

Además del registro de un **corpus principal** que incluye unos 30 espectáculos centrales sobre textos uruguayos seleccionados en base a su importancia y repercusión en el contexto social y en la serie teatral en su productividad para generar nuevos espectáculos, confeccionamos un **corpus** más amplio o **secundario** como marco de referencia, que incluye

alrededor de otros 21 espectáculos sobre textos uruguayos y latinoamericanos o versiones de clásicos universales, que revelan afinidades con las características de los espectáculos centrales, por algunos de sus rasgos, como las alusiones a la dictadura y regímenes de fuerza, el uso de alusiones, ambigüedades y parábolas para referirse a la situación contextual del espectador, su ausencia de libertad, su miedo y su voluntad de resistir, en una apelación a la complicidad del público, y por la aparición de rasgos semejantes en la concepción del héroe y el espacio, aunque en forma menos concentrada.

Hemos distribuido la selección de los espectáculos del corpus principal y secundario en función de su pertenencia a la primera fase, la segunda fase o la tercera, en sus momentos emergente, dominante y remanente. Entre los espectáculos centrales, es decir aquellos que revelan la mayor concentración de rasgos del microsistema y que más repercusión tuvieron, y que se encuentran en la segunda fase del microsistema, destacamos: *El mono y su sombra*, *Pater noster*, *Alfonso y Clotilde*, *Decir adiós*, *El huésped vacío*, *Los cuentos del final*, *La República de la calle* (segunda versión) y con variantes interesantes debemos agregar *El Herrero y la Muerte*, *Doña Ramona* y *Semilla sagrada*.

En la primera fase se insinúan algunos rasgos del microsistema, desde 1971, en *Guay Uruguay* de Milton Schinca y *La espiral* de Enrique Guarnero, seguidos de *La gotera* (1973) de Langsner, y posteriormente en *El asesino no anda solo*, *Los comediantes* y *La relación*. En la tercera fase se destacan seis importantes espectáculos como *Salsipuedes*, *El combate del establo*, *Pedro y el capitán*, *Frutos*, *El saco de Antonio* y *El silencio fue casi una virtud*.

PRIMERA FASE

Corpus Principal :

Guay Uruguay (1971) de Milton Schinca, dirección de Alberto Restuccia. Teatro Uno.

Sala del Palacio Salvo.

La espiral (1971) de Enrique Guarnero, dirección de Alberto Candéau, con la Comedia Nacional, Teatro Solís (Luego en el Odeón con elenco independiente).

La gotera (1973) de Jacobo Langsner, dirección de César Campodónico. El Galpón.

Operación masacre (1973) sobre textos de Rodolfo Walsh Jorge Curi y Mercedes Rein. Dirección de Curi. Teatro Circular.

La república de la calle (1973) de Washington Barale, dirección de Amanecer Dotta. Nuevo Stella.

El asesino no anda solo (1975) de Juan Graña, dirigido por Omar Grasso, Teatro Circular.

Rinocerontes (1975) de Ionesco, dirección de Héctor Manuel Vidal. Teatro Victoria.

La lección (1977) de Ionesco, dirección de Alberto Restuccia.

La muerte de Tarzán (1977) de Jorge Denevi, dirección de Carlos Aguilera, Teatro Circular.

Juegos a la hora de la siesta (1977) de Roma Mahieu, dirección de Carlos Aguilera,

Los comediantes (1978) de Mercedes Rein y Jorge Curi, dirigido por Jorge Curi con elenco y sala del Teatro Circular.

La relación (1978) de Alfredo de la Peña, con actuación y dirección del propio de la Peña. Teatro El Tinglado.

Corpus secundario

Esperando la carroza (1974) de Jacobo Langsner, dirección de Jorge Curi, Teatro Circular.

Las brujas de Salem (1973) de Arthur Miller, dirección de César Campodónico, Teatro El Galpón.

Moritat (1973). sobre Bertolt Brecht, dirección de Jorge Curi, Teatro Circular.

La Nona (1978) de Roberto Cossa, dirección de Dumas Lerena. Comedia Nacional.

SEGUNDA FASE

Corpus Principal

Quiroga de Víctor Manuel Leites, dirección de Jorge Curi. Teatro Circular.

Pater Noster (1979) de Jacobo Langsner, dirección de Mario Morgan, Teatro Alianza.

El mono y su sombra (1979) de Yahro Sosa, dirigido por Carlos Aguilera, sala del T. Circular.

Decir adiós (1979) de Alberto Paredes, dirección de Jorge Curi, elenco y sala del Teatro Circular.

Alfonso y Clotilde (1979) de Carlos Manuel Varela, dirección de Carlos Aguilera. Teatro del Centro.

Delirios (1979) de Ionesco, dirección de Luis Cerminara. Teatro de la Alianza Francesa.

El huésped vacío (1979) de Ricardo Prieto (1980), dirección de Luis Cerminara, Teatro Alianza Francesa.

El Herrero y la Muerte (1981) de Mercedes Rein y Jorge Curi, dirección de Jorge Curi. Elenco y sala del Teatro Circular (Sala 1)

Los cuentos del final (1981) de Carlos Manuel Varela, dirección de Carlos Aguilera. Elenco de la Comedia Nacional, Sala Verdi.

Doña Ramona (1982) de Víctor Manuel Leites, dirección de Jorge Curi. Elenco y sala del Teatro Circular (Sala 2)

Semilla Sagrada (1983) de Sergio Otermin, dirección del mismo. Teatro del Notariado.

La república de la calle (1983) de Washington Barale. Dirección de Stella Santos. Teatro La Máscara.

Corpus Secundario

Las gaviotas no beben petróleo (1979) de Carlos Manuel Varela,

Esto es cultura animal (1979) de Alberto Restuccia, Teatro Tablas.

La Señorita Margarita (1979) de Roberto Athayde, dirección de Mario Morgan.

La empresa perdona un momento de locura (1981) de Rodolfo Santana, dirección de Marcelino Duffau. Teatro del Centro. Luego Teatro Circular y otros.

Cuando el olvido no alcanza (1983) de Ruben Berthier sobre creación colectiva, Teatro de

la Comuna

El señor Galíndez (1984) de Eduardo Pavlovsky. Dirección de Iván Solarich, Teatro de la Comuna.

Adaptaciones y versiones de:

Un enemigo del pueblo (1979) de Ibsen, dirección de Mario Morgan, Teatro del Notariado.

Prometeo (1979) de Esquilo dirección de Luis Cerminara. Teatro de la Alianza Francesa.

Mariana Pineda (1979) de García Lorca, dirección de Jorge Curi. Teatro Circular.

El proceso (1982) de Kafka dirección de Héctor Manuel Vidal, Sala Verdi.

Galileo Galilei (1982) de Brecht, dirección de Héctor Manuel Vidal. Teatro del Notariado.

Electra (1984) de Sófocles, dirección de Eduardo Schinca. Comedia Nacional,

Marat Sade (1984) de Weiss dirección de Federico Wolff. Comedia Nacional, Teatro Solís

Woyzeck, (1984) de Büchner, dirección de Sergio Otermin, Comedia Nacional, Sala Verdi.

Tirano Banderas (1984) sobre texto de Valle Inclán, dirección de Héctor Manuel Vidal, Teatro Circular.

TERCERA FASE

Corpus principal

El combate del establo (1985) de Mauricio Rosencof, dirección de Marcelino Duffau,

Salsipuedes (1985) de Alberto Restuccia, sala de la Alianza Francesa.

Frutos (1985) de Carlos Maggi, Dirección de Stella Santos, Teatro Circular.

Pedro y el capitán (1985) de Benedetti, dirigido por Atahualpa del Cioppo, elenco y sala de El Galpón.

El saco de Antonio (1986) de Mauricio Rosencof, Teatro del Notariado.

Crónica de la espera (1986) de Carlos Manuel Varela, Teatro Circular.

El regreso del gran Tuleque (1986) de Mauricio Rosencof. Grupo La Gaviota. Teatro Nuevo Stella.

All that tango (1988) de Alvaro Ahnunchain, bajo su dirección. Teatro del Anglo.
Miss Mártir (1989) de Alvaro Ahnunchain, bajo su dirección. Comedia Nacional. Sala Verdi.
El silencio fue casi una virtud (1990) de María Azambuya sobre creación colectiva bajo su dirección, elenco y sala de El Galpón.

Corpus secundario

La Esperanza S.A. (1985) de Carlos Manuel Varela. Comedia Nacional.
Bufones (1991) de Héctor Guido y Héctor Manuel Vidal. Teatro Circular.
Bailando en la caca (1991) de Tabaré Rivero, bajo su dirección. Teatro Circular.
La ópera de la mala leche (1992) de Tabaré Rivero, bajo su dirección. Teatro Circular.
Sur, realismo y después, de Jorge Smoris, bajo su dirección. Teatro Circular.
La verdad que sí, de Luis Trochón, bajo su dirección, con la Troupe Ateniense. Estadio Centenario.

El corpus así fijado incluye espectáculos sobre textos uruguayos, latinoamericanos (textos principalmente argentinos, pero también brasileños) que apuntan de varias maneras a situaciones de violencia privada o pública, abuso del poder, libertad cercenada en contextos privados o en instituciones o sistemas totalitarios, miedo y sometimiento, rebeldía y castigo, así como a puestas en escena de algunos grandes clásicos universales que adquirirían, a partir de su conexión temática con la situación contextual de opresión una fuerte carga de denuncia, al mismo tiempo que eran elegidos por los grupos porque su condición de textos canonizados les permitían sortear más fácilmente la censura.

Debemos reiterar, por último, que nuestra hipótesis de trabajo no surge de un planteo teórico sino de la observación y la participación activa en el fenómeno descrito, como crítico teatral en ese período, aunque con la distancia de estos años, de modo que en nuestra investigación trataremos de trabajar en forma inductiva, a partir de los datos y fenómenos

observados, en un análisis que nos permitirá llegar a algunas conclusiones que confirmarán en alguna medida la hipótesis mencionada, además de ajustarla y enriquecerla.

CAPITULO 4

PERIODIZACION Y CARACTERIZACION DEL SISTEMA

- 4.1. Factores externos que intervienen en la delimitación.**
 - 4.2. El sistema teatral en el contexto cultural y social.**
-

4.1. Factores históricos que intervienen en la delimitación

Desde el punto de vista histórico el período de la dictadura queda delimitado por dos acontecimientos correlativos y de importancia decisiva en la historia del país: la disolución de las cámaras legislativas por parte del presidente, apoyado por las fuerzas armadas, el 27 de junio de 1973, y las elecciones nacionales del último domingo de noviembre de 1984, después de doce años de dictadura cívico-militar. Acontecimientos cuya repercusión socio-cultural es indudable en todos los ámbitos de la vida social y algunas de cuyas características forman parte del objeto del presente trabajo, especialmente en lo referente a las que se producen en el sistema teatral. De este modo creemos que se reduce algo la arbitrariedad de establecer límites en procesos continuos como los socio-históricos ya que esta delimitación

encuentra cierta justificación fundada en los rasgos propios del sistema, aunque con observaciones, como veremos.

Debemos tomar en cuenta, asimismo, como ocurre siempre en la delimitación de fenómenos sociales e históricos, que así como muchas de las características socio-históricas y políticas del período de la dictadura lo desbordan, lo mismo ocurrirá en el sistema teatral. De modo que deben considerarse esos límites con cautela y flexibilidad, como señala Guillén, sin someter el juicio crítico a categorías totalizadoras y excluyentes,⁴⁰ sino sólo como instrumentos útiles para el análisis de un fenómeno continuo y complejo que desborda esas marcas, hacia adelante y hacia atrás.

En efecto, mucho antes de 1973 asistimos ya a un autoritarismo creciente que se expresa con intensidad progresiva sobre todo desde la asunción de Pacheco Areco en diciembre de 1967 y que hizo hablar de un ‘gobierno paraconstitucional’ (Rial, 1987: 82). O de una ‘dictadura’ mas o menos encubierta. El gobierno de Pacheco Areco optó por un autoritarismo que se acentúa progresivamente. A la semana de asumir la Presidencia, el decreto del 12 de diciembre de 1967 disuelve varios partidos y agrupaciones políticas de izquierda además de cerrar dos publicaciones periódicas.⁴¹

El enfrentamiento entre el gobierno, los sindicatos, los estudiantes, los partidos de izquierda y la guerrilla urbana de los tupamaros, se agudizan a medida que aumenta la crisis económica. Así, los sindicatos y estudiantes multiplican los paros y huelgas con manifestaciones callejeras, mientras los tupamaros llegan al secuestro de personas, asalto a bancos al mismo tiempo que realizan denuncias de corrupción y de tortura. El gobierno a su vez multiplicó la represión “instituyendo un Estado de Sitio limitado invocando los poderes de emergencia otorgados por la Constitución bajo las llamadas Medidas Prontas de

⁴⁰ Guillén, Claudio, 1992: 362 y ss.

⁴¹ El decreto del 12 de diciembre de Pacheco Areco “marcaba el primer paso de lo que sería la constante restricción de libertades, represión y avance del autoritarismo durante todo el período. Se disponía la disolución del Partido Socialista (PS), la Federación Anarquista Uruguaya (FAU), el Movimiento Revolucionario Oriental (MRO), el Movimiento de Acción Popular Uruguayo (MAPU), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y el grupo de Independientes de “Época”, así como la clausura del diario de ese nombre y del semanario socialista *El Sol*” (Nahum et al, 1990: 57).

Seguridad”, de modo que salvo un corto período durante 1969, “Pacheco gobernó bajo estas medidas por sus restantes cuatro años de gobierno” (Weinstein, 1987, 93). Se establece, así, como prácticas cotidianas, la censura, el cierre de periódicos y radios, la represión en la calle, la militarización de funcionarios públicos y la ausencia de garantías individuales, con un discurso cada vez más excluyente y tendencia a gobernar por decreto. La imposición de las primeras Medidas Prontas de Seguridad con suspensión de garantías individuales en La represión cobró varias vidas de estudiantes en enfrentamientos callejeros, siendo su primera víctima el estudiante Liber Arce, muerto el 14 de agosto de 1968, en enfrentamientos con la policía; estudiante cuyo verdadero y simbólico nombre se convertirá en una bandera de la lucha popular. Una imponente caravana estimada en 300.000 personas siguió el féretro en una marcha silenciosa hasta el Cementerio del Buceo que fue como una despedida a una larga tradición democrática y civilista.

El empeoramiento de las tensiones políticas y sociales tendría un momento clave en la crisis política de febrero de 1973 con el levantamiento del Ejército y la Aviación (contra la Marina, fiel al presidente, que se atrincheró en la ciudad vieja) contra el poder político, como rechazo al nombramiento del General Francese como Ministro de Defensa. El levantamiento culminó con el sometimiento del presidente a las demandas militares, la remoción del ministro y la implantación del Consejo de Seguridad Nacional (COSENA) integrado directamente por los altos mandos militares, como organismo de incidencia directa en el poder ejecutivo. El episodio fue considerado un primer acto de un golpe de estado dado "en dos tiempos", cuyo segundo acto se cumpliría el 27 de junio de ese año (Caetano y Rilla, 1994: 236).

Por otro lado, también, ni las elecciones de noviembre de 1984 y ni siquiera la asunción del mando el primero de marzo de 1985, significaron la plena vigencia de los derechos civiles y la recuperación plena de la democracia. Varios líderes políticos - especialmente Wilson Ferreira Aldunate y Liber Seregni- se encontraban todavía presos (el primero) o proscritos (el segundo) cuando la ciudadanía tuvo que emitir su voto en noviembre de 1984, lo que convirtió a todo el período legislativo siguiente en un período de transición.

Las fechas señaladas, por otra parte, permiten acotar, por la importancia de los hechos y su profunda y decisiva incidencia en la vida política, social y cultural del país, un conjunto suficientemente homogéneo -dentro de sus diferencias, como sucede en todo sistema cultural- como para convertirse en un objeto de estudio preciso, que permita suponer que encontraremos varias características y rasgos comunes, que marcan de manera muy definida esa larga década, aunque con algunas importantes variantes.⁴²

En el sistema político se puede señalar en los primeros años del período y además del hecho mismo de la dictadura, un progresivo crecimiento de la presencia represora, con numerosos detenidos y allanamientos, cierres de medios de comunicación, frecuentes anuncios con fotos en la prensa de ciudadanos requeridos y advertencias sobre los peligros que amenazan a la democracia, con fuerte presencia de cadenas de radio y televisión para anuncios de las fuerzas armadas, en una intensa campaña publicitaria del régimen, que se intensifica en el llamado "año de la orientalidad" (1975) y en el siguiente (1976) en que son asesinados en Buenos Aires Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruiz, se produce la expulsión del presidente Bordaberry y se consolida en el país el sistema de control de la población. Esa situación se agrava paulatinamente a medida que aumenta el número de detenidos y requeridos y que se consolida el poder militar.

El año de 1976, sería un "año crucial" por muchos factores (Caetano y Rilla, 1994: 28), entre los cuales la destitución de Bordaberry el 12 de junio por los militares, la asunción de Demichelli como presidente nombrado directamente por las fuerzas armadas, los "Actos institucionales" 1 y 2 que postergaban hasta nuevo aviso las elecciones que debían realizarse ese mismo año y la creación de un Consejo de Estado. Fue también el año del asesinato en Buenos Aires, el 20 de mayo, de Gutiérrez Ruiz y Michelini, como señalamos, y el estrechamiento de los lazos de la dictadura militar uruguaya con las de Chile y Argentina. Al

⁴². En algunas publicaciones anteriores ya adelantamos esta distinción de diferentes momentos en el sistema teatral de la dictadura (Mirza, 1988, 181-190; Mirza, 1995: 235-245).

mismo tiempo se agrava la situación de los derechos humanos, al punto que los Estados Unidos deciden suspender su ayuda militar al gobierno uruguayo, lo que provocará airadas respuestas (Caetano y Rilla, 28-29), mientras el número de detenidos políticos alcanzó entre 1973 y 1976 a cinco mil personas, el más alto proporcionalmente en el mundo, según lo declara el senador norteamericano Church ante el Congreso de los Estados Unidos en 1976 (Machado y Fagúndez, 1991: 85).

Posteriormente se producirá un ligero *descongelamiento* del país con progresiva disminución de la presencia del aparato represor en los medios de comunicación y en la vida cotidiana misma, con un gradual crecimiento de las posibilidades de actividades públicas, por las autorizaciones de crear asociaciones de profesionales y de la actividad política misma, que se vuelve notoria en torno a la preparación del plebiscito de 1980.

Ese descongelamiento que puede percibirse claramente alrededor de 1979 y sobre todo a partir de 1980 está pautado por un lado por la disminución del número de clausuras de medios de prensa -de la censura visible, aunque la autocensura funcionaba regularmente y hacía de veces de regulador social y cultural- pero también por la aparición de las primeras conversaciones políticas en forma pública así como la creación de algunos semanarios con ligeros asomos críticos como *La Semana de El Día* (enero de 1979), seguida de *Opinar*, *El Correo de los viernes*, *La Democracia*, *Aquí*, entre los más importantes, con artículos que marcan cierto disenso con la línea oficial, con notas de Luis Faroppa, Manuel Flores Mora, Enrique Tarigo, Juan Martín Posadas, además de la importante presencia de una radio con matices opositores como la CX30 con la conducción de Germán Araújo y de algunas revistas político-culturales no alineadas con el régimen, como *Víspera* y *Opción* o de humor con alguna intención satírica como *Guambia* y *El dedo*, pero también revistas literarias y culturales como *Ficciones*, *Granaldea* y *Trova* de las que salieron unos pocos números, además de la reaparición de *Maldoror. Revista de la Ciudad de Montevideo*.

El año de 1980 será, además, el del plebiscito que hizo triunfar el "No" a la legitimación jurídica de la tutela militar, a pesar del dominio absoluto por parte del gobierno de los medios de comunicación y del régimen de terror impuesto a lo largo de toda una

década. Un fenómeno que tendrá grandes repercusiones sociales, políticas y psicológicas en la población y cuyos efectos se acentuarán a partir de las elecciones internas de noviembre de 1982, con múltiples repercusiones en lo social, lo cultural y lo artístico. Estos dos hechos resultarán claves en el lento, complejo y progresivo proceso que tendrá un nuevo momento relevante en las elecciones de noviembre de 1984.

De este modo, y a pesar de la fuerza de algunas características que marcaron y dieron unidad al período mencionado, se puede señalar una curva en su evolución. Desde una perspectiva histórica Gerardo Caetano, retomando a Luis E. González, señala que se pueden reconocer tres etapas durante la dictadura: una primera que llama de la "dictadura comisarial" hasta 1976 y cuyo rasgo dominante es la represión policial y militar, una segunda que González denominó del "ensayo fundacional", que se prolongaría hasta 1980 y significa un intento por institucionalizar la presencia de las fuerzas armadas en el gobierno del estado que culminan con un plebiscito para una nueva constitución que será rechazada, y una tercera que llama de "transición democrática" y que concluye "formalmente" en 1° de marzo de 1985, cuando asume el nuevo presidente electo en los comicios de noviembre de 1984 (Caetano y Rilla, 1987, 9).

No podemos estudiar aquí la pertinencia o no de esa división tripartita en la periodización histórica, para su consideración en relación con el sistema teatral, pero sin duda registra y subraya diferencias internas que deben ser tomadas en cuenta y que marcan una evolución.

Todos estos elementos serán una importante guía para la periodización del sistema teatral y la determinación del microsistema de resistencia, cuya primera fase nace bajo la dictadura, se desarrolla luego y alcanza su tercera fase más allá de la desaparición formal del régimen de facto.

4. 2. El sistema teatral en el contexto cultural y social

En la periodización del sistema teatral que intentamos, propondremos una subdivisión que difiere de la propuesta de Caetano y González, aunque tiene algunos puntos de contacto, sobre todo en el reconocimiento de la importancia de algunas fechas internas como las de 1976 y 1980, como veremos. En efecto, proponemos una primera fase del microsistema teatral de resistencia y testimonio, que se inscribe entre 1973 y 1978, cuyo epicentro serían los años 1975 y 1976, lo que coincidiría con el momento de mayor represión y retracción de la población. Por otra parte y a partir de 1979 se puede señalar una segunda fase del microsistema, que llegaría hasta 1984, con importantes diferencias tanto en el sistema teatral como en el político, social y cultural. Una tercera fase se iniciaría con la recuperación parcial de la democracia en 1985 y se prolongaría hasta los noventa.

Para proponer estas tres fases nos apoyamos en primer lugar en la emergencia de espectáculos con rasgos nuevos en los primeros años de la dictadura, y que alcanzarán en una segunda fase un desarrollo mayor, con más espectáculos, recepción del público y autoconciencia por parte de los creadores, en un contexto histórico, político, social y cultural diferente. Y en su transformación en el nuevo contexto a partir de 1985.

Estudiaremos el modo en que algunos indicadores sociales y culturales interactúan con los nuevos rasgos específicamente teatrales, lo que nos permite hablar de un cambio en el subsistema teatral. En ese sentido se pueden señalar que durante la dictadura cívico-militar que se instaló en el país a partir de 1973:

a) el sistema teatral logró crear un discurso alternativo que contó con un significativo apoyo de la población y de varias instituciones sociales y culturales, e incluso de algunos medios de comunicación, con importantes transformaciones de algunos de sus rasgos, frente a un poder totalitario que tenía el monopolio de los medios de comunicación masiva y un riguroso control militar y policial sobre toda actividad pública (y a veces privada) no sólo política sino también cultural, un régimen que buscó legitimar y consolidar la tutela militar en el sistema de gobierno proponiendo una nueva constitución que fue rechazada por la población en el famoso plebiscito de noviembre de 1980.

b) que en este período en que las salas teatrales se convirtieron en espacios de encuentro comunitario en medio de la vigilancia oficial, ese discurso alternativo se expresaba sobre todo en el nivel espectacular, en el vivo intercambio entre actores y espectadores, generando una forma de complicidad, como modo de romper con el cerco de aislamiento y silencio que imponía el régimen autoritario.

c) que ese microsistema teatral que llamamos “de resistencia” se manifestó en un particular tratamiento del lenguaje, recurriendo a alusiones, elisiones, metáforas y parábolas para evitar la censura, pero también en su concepción del espacio, del cuerpo del actor y del héroe, tanto en la materialidad misma de ese espacio y la presencia física de los actores, como en el universo imaginario creado por la representación.

d) que se puede considerar a ese teatro de la dictadura como un microsistema dentro del teatro uruguayo que se desarrolla a partir de 1973 y se prolonga más allá de 1984, con una primera fase hasta 1978, con algunos rasgos específicos en el texto dialógico, en la concepción y utilización del espacio y en la del héroe. Estos rasgos se vuelven más salientes en su segunda fase entre 1979 y 1984 y cambian parcialmente introduciendo variantes en su tercera fase a partir de la recuperación gradual de la democracia y los derechos individuales (1985) al mismo tiempo que aparecen importantes modificaciones en el imaginario social.

Por otra parte consideramos, también, las formas de producción, el tipo de espectáculos, sus temas, la actividad de los grupos, la frecuencia de los estrenos, las cifras (absolutas y relativas) de la producción espectacular en el país y la frecuentación de los espectáculos por parte del público. Lamentablemente la tarea de obtener cifras sobre la cantidad de espectadores de los espectáculos en detalle y con un mínimo de precisión y continuidad parece casi imposible hoy, por las dificultades que señalaremos en el capítulo 6.

Con respecto al relevamiento de las obras hemos recorrido en forma exhaustiva todos los espectáculos estrenados en el período de la dictadura (Ver en Apéndice: *Cronología de estrenos en Montevideo: 1973-1984*), de los que hemos estudiado los más importantes. También analizamos algunos espectáculos de la década del sesenta y comienzos de los años

setenta de acuerdo a los criterios ya mencionados, así como de fines de los ochenta y comienzos de los noventa, aunque no ocupen el centro de nuestro tema, pero a los efectos de reconocer continuidades y rupturas.

A los efectos de considerar las temporadas teatrales en forma completa y porque de alguna manera el final del año, con los balances y premios de la crítica, la retracción de la actividad escénica por los feriados de fin de año y las vacaciones de verano, ofrece suficientes elementos como para dar cierta unidad a cada temporada y marcar un límite con respecto a la siguiente, hemos considerado cada temporada anual desde el 1° de enero hasta el 31 de diciembre. En cuanto a la temporada de 1973 la hemos tomado, también, en forma completa (desde el 1° de enero), sobre todo a los efectos de lograr un corpus que responda a criterios relativamente homogéneos a la hora del recuento estadístico de estrenos y espectáculos del período.

Creemos que esta ligera ampliación no modifica las características de dicho año, aunque en su momento señalaremos algunas diferencias y reacciones específicas frente al golpe de estado de junio de ese año. Por las mismas razones y para homogeneizar las temporadas, a pesar de la fecha precisa de las elecciones en noviembre de 1984, hemos considerado ese año en forma completa, hasta el 31 de diciembre, al igual que todos los anteriores.

A partir de ese relevamiento fijamos un corpus primario que tiene que ver con los espectáculos que por su tema y por sus propuestas escénicas, tuvieron que ver con la represión y el terrorismo de estado o fueron percibido como tales por los receptores. Es decir los que más se destacaron desde el punto de social pero también estético y por lo tanto los que promovieron mayores reacciones de la crítica especializada, de los medios de comunicación y el público en general.

Entre los aspectos teatrales se debe incluir la persecución más o menos abierta que sufrieron los integrantes de los grupos independientes, pero también algunos de la Comedia Nacional y que determinaron el cierre de salas, el exilio de numerosos teatristas, la prisión de

otros, la censura sobre salas, estrenos, actores, que generaron un clima de "asfixia intelectual" y social desde antes de 1973, con cifras alarmantes como señala Gerardo Fernández en una impresionante enumeración de artistas que tuvieron que irse al exilio o que "han defecionado" hasta fines de 1973.⁴³ La represión crecerá en los años siguientes, con temporadas de muy baja producción, como señalan varios observadores.

En ese sentido el año de 1976, marca de algún modo el de mayor retracción de la actividad teatral, en forma coincidente con lo señalado a nivel político. Es el año de la no apertura de la Escuela Municipal de Arte Dramático, del cierre del Teatro Victoria y el desalojo y cese de actividades de Teatro del Pueblo, de la retracción de la Máscara, que se suma a la de Club de Teatro. Es también el año de la detención de los principales actores, técnicos y directores de El Galpón, en los primeros meses de 1976, con el cierre y apropiación de sus dos salas, la destrucción de sus archivos, el refugio en la embajada de México y el exilio del grupo en el mes de mayo.

Desde el punto de vista de los espectáculos la crítica especializada es concluyente en sus balances anuales de 1976:

En los últimos veinte años no hubo otra temporada teatral en Montevideo donde el talento y el ingenio estuvieron tan ausentes como en ésta [...] Abundan en cambio las aventuras de café-concert (más fáciles, más baratas, menos comprometidas), género que tiene el doble peligro de su liviandad y su escasa exigencia disciplinaria. (Jorge Abbondanza en *El País*, 24-12-1976)

A partir de 1977 surgirán algunos síntomas de recuperación que se harán cada vez más claros, hasta las elecciones de 1984. Con respecto a estos dos períodos teatrales y además de los aspectos políticos ya señalados, es notoria la coincidencia con otros indicadores culturales, como la vitalidad de los recitales de canto popular y de poesía que atraen a un público cada vez más numeroso a partir de 1977 y 1978, en una reversión del fenómeno de retracción anterior. También se activa gradualmente la producción de libros y

⁴³ Cf. Fernández, Gerardo, en su Balance teatral de fin de año: *Marcha*, 28 de diciembre de 1973.

discos, así como las apariciones de periódicos, revistas, suplementos culturales, como hemos visto. Entre ellos deben mencionarse: Opción, La Semana de El Día, Opinar, Jaque, Aquí, Alternativa, así como una revista de Humor de importante difusión que llegará a 25.000 ejemplares. (Así lo declaró Dabezies en entrevista radial CX14 El Espectador en marzo de 2002). La revista fue varias veces censurada aunque reaparecerá con diferentes nombres como El dedo y Guambia,

Reaparecen, también, después de varios años, los concursos en diferentes géneros literarios, siendo el primero de ellos el convocado por Teatro Circular en 1978 en el género dramático, seguido del llamado a concurso de cuentos por El Día y la editorial Acali en 1979, otro concurso de dramaturgia convocado por el Teatro Tablas en 1979 y al año siguiente por la Caja Notarial, además de un concurso de poesía convocado por el diario El día y la Embajada de España, en 1981. La aparición de estos concursos, después de varios años de ausencia total de estímulos a la actividad literaria y dramática será otro rasgo de la transformación del sistema.

En el sistema teatral crece la actividad de las salas para presentar no sólo espectáculos teatrales sino también de canto y poesía que se hacen cada vez más frecuentes en el Teatro Circular y en el teatro de la Alianza Francesa, entre los más concurridos. Por otro lado se abren salas nuevas como la sala dos del Teatro Circular, la sala de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y nacen algunos grupos teatrales nuevos como Teatro La Gaviota, Teatro de la Cádela, y los grupos de Teatro joven y de Teatral Barrial como La Barraca, Ciudad vieja, La tierrita, como veremos en el capítulo 6. Reaparecen, también, algunos concursos de dramaturgia, como los del Teatro Circular en 1978, el Teatro Tablas fundado en 1979, la Caja Notarial en 1981, seguidos de una larga lista, entre otros importantes síntomas de recuperación.

Entre los grupos más activos debe mencionarse la incidencia decisiva del Teatro Circular por la multiplicidad y riqueza de su actividad teatral: la reapertura de su escuela en 1977 (que presentará tres años después un excelente montaje de *El jardín de los cerezos*, en 1979), la organización de un concurso de obras dramáticas en 1978, que convocó a unos

cien dramaturgos, así como un seminario de dramaturgia en el mismo año que producirá obras de importante repercusión como *El mono y su sombra* de Yahro Sosa y *Decir adiós* de Alberto Paredes. El Teatro Circular resuelve, además, producir exclusivamente obras nacionales en 1979, como parte de los festejos para conmemorar sus veinticinco años, lo que contribuirá a convertir a ese año en “el año del teatro nacional” como señalaron varios críticos, ya que el ejemplo fue seguido por otros grupos. En 1980, también aparece la primera revista de teatro desde la época de las revistas de Teatro Independiente, la revista del Teatro Circular cuyo primer número aparece en diciembre de 1980 (la revista sacará seis números en total hasta 1984).

Por otro lado vuelve a formarse la Asociación de Críticos Teatrales con el nombre de Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales (filial UNESCO), que reinstaura a partir de diciembre de 1981 la ceremonia de otorgamiento de los premios ‘Florencio’ de la crítica al final de cada temporada, además de la organización de las Muestras Internacionales de Teatro de Montevideo cuya primera edición se hará en abril de 1984, todo lo cual será de significativa importancia en la recuperación de la actividad teatral en este segundo período.

A partir de la gradual recuperación democrática, se abre un nuevo período histórico en el país que incidirá de varias maneras en el sistema teatral. Estudiaremos, entonces, las continuidades y transformaciones que se producen en el microsistema, en su tercera fase que llamamos *de elaboración y desilusión* y que se caracterizará por los intentos, a través de varios espectáculos, de elaborar el trauma dejado por el régimen del terrorismo de estado. Cómo ése no es el centro de nuestro trabajo, sólo nos limitaremos a esbozar algunos comentarios y análisis de espectáculos.

Por último, para abordar el estudio del microsistema teatral que emergen en los primeros años de la dictadura y señalar algunas de sus transformaciones, es necesario realizar una descripción y caracterización del subsistema teatral anterior, en el contexto socio-histórico de los años sesenta, con las principales características de ese subsistema y de algunos de los microsistemas que lo componen. Esa será la única forma de señalar los

rupturas y continuidades, la emergencia de lo nuevo, las permanencias y prolongaciones de lo viejo, y por lo tanto las transformaciones que se producen en el tránsito de un período histórico a otro y de un subsistema teatral a otro, es decir de historizarlo, como haremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 5

EL SISTEMA TEATRAL Y LA DICTADURA DOS DISCURSOS EN CONFLICTO

- 5.1. El sistema teatral en la década de los sesenta. Formación de un 'teatro militante'**
 - 5.1.1. La actividad de los grupos y las formas de producción.**
 - 5.1.2. La dramaturgia de los años sesenta y comienzos de los setenta.**
 - 5.1.3. La incorporación de nuevos modelos e intertextos y la segunda modernización del teatro uruguayo en los años sesenta.**
- 5.2. Culminación de un teatro militante 1968-1973. La recepción crítica ante la politización de los espectáculos.**
- 5.3 La serie histórico-social. La dictadura impone el terror: 1973-1978.**
 - 5.3.1. Los años oscuros.**
 - 5.3.2. El 'orden' militar instauro el caos y la fragmentación.**
- 5.4. La situación del teatro entre la represión y la resistencia (1973-1978).**
 - 5.4.1. Violenta irrupción del poder político en el campo intelectual y teatral.**
 - 5.4.2. Un año clave: 1973.**
 - 5.4.3. Retracción de la actividad teatral: el 'apagón' cultural: 1974-1977.**
 - 5.4.4. El rodar de la 'carreta fantasma'**
 - 5.4.5. Progresiva recuperación de la actividad teatral.**
- 5.5. El microsistema de resistencia.**

5.5.1. De un teatro militante a un teatro de resistencia. Primera fase del microsistema.

5.5.2. Principales rasgos de los espectáculos del microsistema de resistencia. Primera fase.

5. 1. El sistema teatral en la década de los sesenta.

Formación de un teatro 'militante'.

Si la década del cincuenta marca la consolidación del sistema teatral uruguayo por la madurez que alcanzan los espectáculos de la Comedia Nacional (fundada en 1947) y el subsistema del Teatro Independiente⁴⁴, además de algunos intentos de teatro profesional, bajo el signo de cierta prosperidad económica y el respaldo de un Estado paternalista que supo utilizar los excedentes de su economía para fomentar y apoyar la cultura y el arte, a la vez que consolidaba su clientela, los años sesenta verán el estallido de una intensa crisis económica que se inicia a fines de los cincuenta y que afectará profundamente al país.

El progresivo deterioro de las condiciones de vida desde el punto de vista social y económico provocará fuertes enfrentamientos con el poder que se agravarán por las medidas autoritarias del gobierno de Pacheco Areco y culminarán, como veremos, algunos años después en el golpe de estado de 1973.

⁴⁴ La fundación de *Teatro del Pueblo* en 1937, seguido de otros en Montevideo, en la década del cuarenta, de acuerdo al modelo y los ideales de un teatro por el pueblo y para el pueblo de Romain Rolland pero tomando, también, el ejemplo del grupo argentino del mismo nombre fundado siete años antes por Barletta en Buenos Aires, es otra prolongación del "sistema de vasos comunicantes" entre las dos capitales del plata que integran al decir de Teodoro Klein un sistema teatral único (Klein, 1984, 32). El 'movimiento' de Teatro Independiente llegará a tener 16 grupos y formará en 1947 una Federación Uruguaya de Teatros Independientes, con 16 grupos en Montevideo y una cantidad similar en el interior del país (Legido, 1967, 79). De este modo el subsistema del Teatro Independiente que fue emergente hasta comienzos de los cincuenta se consolida recién en la

En esta etapa anterior a la dictadura se producirá una nueva modernización del sistema teatral uruguayo, en coincidencia con lo que Pellettieri llama la ‘Segunda Modernización’ del teatro argentino (1997, 90). Si por un lado el sistema teatral alcanza una madurez que le permitirá presentar espectáculos de mayor rigor técnico y estético, marcados, al mismo tiempo y en forma cada vez más intensa, por la creciente dureza de las condiciones sociales y políticas, por otro el derrumbamiento del bienestar económico y la transformación del estado benefactor en un estado represor y autoritario, tendrá claras repercusiones en el sistema teatral, provocando una reorientación del repertorio, la ruptura de algunas formas tradicionales de representación y la incorporación de nuevos modelos.

Pero antes de desarrollar estas observaciones y de analizar algunas de las transformaciones que se producirán en el sistema teatral, en esos tiempos difíciles, presentaremos una rápida descripción de la situación del teatro en ese momento y particularmente de la actividad y funcionamiento de los grupos, la diversidad de los dramaturgos y los tipos de espectáculos. Nos apoyaremos en la clasificación de los diferentes tipos de espectáculos en las propuestas de Pellettieri en su *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno: 1949-1976* (1997), y particularmente en su distinción entre realismo ingenuo, realismo reflexivo y realismo crítico, su caracterización de la neovanguardia y sus observaciones sobre el intercambio de procedimientos entre la neovanguardia y el realismo con predominio de esta última tendencia. También partiremos de su modelo de recepción de nuevas textualidades europeas o norteamericanas, apoyado en Grimm, que distingue entre recepción pasiva, reproductiva y productiva (1997, 34).

En cuanto al estudio de los textos nuestro trabajo se realiza sobre los espectáculos mismos y por lo tanto tomaremos en cuenta especialmente sus condiciones de producción y de recepción, que resultan decisivas en la construcción del sentido y en este sentido nos

segunda mitad de esa década para prolongarse en el Uruguay hasta la dictadura, con algunas continuidades –e importantes transformacionescon- hasta el presente.

han resultado particularmente valiosas las observaciones de Villegas sobre los tipos de discursos teatrales, su contextualización y los tipos de discursos críticos, así como sus observaciones sobre los criterios de periodización (1997: 39 y ss; 79 y ss.; 151 y ss.). Este punto de vista incluye, obviamente, al texto dramático previo y sus reelaboraciones para la puesta en escena, de modo que adaptaremos el modelo de análisis que propone Pellettieri (1997) –apoyado en Todorov, Greimas, Ubersfeld y Pavis- para los textos dramáticos, a los diferentes aspectos de la puesta en escena, para el reconocimiento de los siguientes aspectos: nivel de la acción, nivel de la intriga (diseño, procedimientos, tipo de causalidad, caracterización de los actores, situación), aspecto verbal (modo, temporalidad, punto de vista), así como la semantización de estos aspectos y el traslado del texto dramático a la puesta en escena, (Pellettieri, 1997: 21-31), aunque con algunas modificaciones que señalaremos.

Por otra parte nuestro estudio se apoyará en las reconstrucciones de la puesta en escena en base a diversos documentos a partir del texto dramático, el cuaderno de dirección si lo hubiera, los programas, las fotografías, grabaciones, declaraciones del autor, del director, los actores y técnicos, las críticas de los medios de comunicación, además de entrevistas a los participantes, desde el autor hasta el público, pasando por todos los mediadores y la participación en los espectáculos mismos como espectador y como crítico.

5.1.1. La actividad de los grupos y las formas de producción.

a. El subsistema del Teatro Independiente.

Desde el punto de vista artístico y técnico en la década del sesenta han mejorado notoriamente los espectáculos, con un mayor cuidado en los diferentes aspectos de la representación como la actuación, la escenografía, el vestuario, la música y la

iluminación. El equipo de actores y directores aficionados de los Teatros Independientes ha enriquecido su formación y los grupos se han consolidado hasta alcanzar un nivel profesional o semiprofesional, con gran variedad en su repertorio que incluye grandes clásicos universales, como Esquilo, Sófocles, Plauto, Shakespeare, Lope o Molière, así como a autores contemporáneos, como Pirandello, Giraudoux, Anouilh, O'Neill, Camus, Sartre, y posteriormente Miller, Williams, Brecht, Weiss, Wesker, Dürrenmatt o Pinter, Ionesco, Beckett, Genet.

Ha incidido en ese hecho no sólo su entrenamiento a lo largo de más de una década, sino también la aparición de varias escuelas de arte escénico y en primer lugar la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1949 (hoy llamada Margarita Xirgú en honor a su fundadora y primera directora) junto a otras escuelas de los grupos independientes, además de los seminarios de autores, la frecuencia de las visitas de elencos extranjeros de primer nivel por la capital y la influencia de una crítica exigente en diversos medios de prensa entre los que se destacan, en esa década, Angel Rama Mario Benedetti, Alejandro Peñasco, Emir Rodríguez Monegal y Antonio Larreta (Rodríguez Monegal, 1966, 77-78). Deben agregarse, también, entre los que empiezan a escribir a mediados de los sesentas, Mario Trajtemberg, Mercedes Rein, Milton Schinca y posteriormente Gerardo Fernández y Jorge Abbondanza.

La permanencia de la *Comedia Nacional* (fundada en 1947) y la continuidad del subsistema del *Teatro Independiente*, así como la formación de un público que acompañó y apoyó en forma creciente este desarrollo, fortaleció el mejoramiento de ambos sistemas de producción. El mejoramiento del trabajo de los actores, directores y técnicos se vio favorecido, además, por los frecuentes intercambios entre los grupos y las contrataciones por parte de la Comedia Nacional sobre todo de directores provenientes de los teatros independientes.

Por otra parte, la presencia de un público que se había ido acostumbrando a asistir al teatro y a exigir espectáculos de calidad, permite el nacimiento en la década del sesenta de grupos nuevos de indudable relevancia en el período. En primer lugar, **Teatro Universal**,

que se inaugura en 1960 bajo la rigurosa y enérgica conducción de Federico Wolff (Berlín 1926-Buenos Aires 1988, radicado en Montevideo desde su infancia), quien propondrá un repertorio y un tipo de teatro comprometido, en la línea del teatro épico de Brecht, con especial predilección por los textos de autores alemanes que el director mismo traduce (a veces en colaboración con Luis Novas Terra) y luego pone en escena, en montajes como *Los físicos* (1963) de Dürrenmatt, *El Vicario* (1965) de Hocchuth (estreno mundial en castellano), *El caso Oppenheimer* (1966) y, sobre todo, *Marat-Sade* (1966), de Peter Weiss, el espectáculo mejor logrado del elenco (también estreno mundial en castellano) y uno de los más memorables del período junto con *Malcolm X*, *Fuenteovejuna* y *Arturo Ui*. Veinte años después, en 1984, Federico Wolff retornará del exilio para dirigir con la Comedia Nacional una nueva versión de esa obra.

Poco después nacería **Teatro Uno** (1963), con Alberto Restuccia y Luis Cerminara como principales responsables, junto a Graciela Figueroa y Jorge Freccero, quienes optarán sobre todo por un teatro de vanguardia, con removedoras versiones de textos de Beckett, Ionesco, Jarry, Vitrac o Genet. Entre sus espectáculos más logrados se deben mencionar *Las sirvientas*, de Genet, *Esperando a Godot*, de Beckett, *Los enanos*, de Pinter y especialmente *Ubú rey* (1972), de Jarry, dirigido por Alberto Restuccia. El espectáculo fue invitado al Festival de Nancy y tuvo que reponerse en la temporada siguiente por el éxito obtenido. La orientación de *Teatro Uno* hacia las puestas en escena de textos del teatro del absurdo continuaba de algún modo una vertiente que ya habían iniciado en nuestro país *Taller de Teatro* y el *Nuevo Teatro Circular*, con dirección de Alfredo de la Peña.

Uno de los grupos independientes de mayor gravitación en el subsistema, además del Teatro Circular, fue sin duda el Teatro **El Galpón**, que logrará multiplicar su actividad en la década del sesenta a pesar de la crisis. Además de mantener una sólida programación con espectáculos de nivel profesional, el grupo consigue, con el apoyo de un público fervoroso, comprar y acondicionar una segunda sala con 650 butacas, sobre la avenida 18 de julio, que se inaugura en 1969. En ese año, además, presenta un notable espectáculo considerado el de mayor envergadura y repercusión de todo el período: *Fuenteovejuna*, en una adaptación brechtiana de Dervy Vilas y Antonio Larreta, con gran dirección de este último. El grupo

contará desde este momento con dos salas (una de ellas alquilada), una escuela de actores y de títeres, un seminario de dramaturgia, varios directores, un número considerable de actores, técnicos y colaboradores, ofreciendo anualmente una programación abundante y exigente y respaldado por unos cinco mil socios, todo lo cual lo convierte en el más importante y activo de los independientes.

Entre los espectáculos más destacados de este período y además de *Fuenteovejuna*, deben mencionarse *El enemigo del pueblo* (1961), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1965), (una segunda versión dirigida por Ruben Yáñez se presentó posteriormente, en 1972, en Montevideo y en Buenos Aires, premio al mejor espectáculo extranjero del año), *Los testimonios* (1968), *La ópera de dos centavos* (1970), los cuatro dirigidos por Atahualpa del Cioppo; *Tango* (1967) de Mrozeck, con dirección de Jorge Curi, *Libertad, Libertad* (1969) dirigido por César Campodónico, *El gran Tuleque* (1960) y *Los caballos* (1967), de Rosencof, con dirección de Ugo Ulive, *El último expediente* (1963) y *Sobremesa* (1967), de Rolando Speranza, *Tan aburridos* (1965) y *Eramos tan felices* (1967) de Alberto Paredes, *El asesinato de Malcolm X* (1969), de Hiber Conteris, con dirección de Júver Salcedo, *La gotera* (1973) de Langsner y *Las brujas de Salem* de Miller ambos dirigidos por César Campodónico (1973) y una nueva versión de *Barranca abajo* (1973) de Sánchez, con dirección de Atahualpa del Cioppo.

Otro grupo independiente que alcanza un importante desarrollo es el **Teatro Circular**, cuya actividad se destacará, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década, alcanzando momentos de verdadero esplendor, que coinciden también, en parte, con la importante labor del director Omar Grasso. Bajo su dirección *El jardín de los cerezos* (1967) y *Lorenzaccio* (1968) obtuvieron el Premio Florencio al Mejor Espectáculo del año, otorgado por el Círculo de la Crítica. El grupo volvió a recibir este premio en 1970 y en 1971 por *Arlecchino servidor de dos patronos*, dirigido por Villanueva Cosse y *Antígona*, con dirección de Mario Morgan. También dirigidos por Grasso y de indudable relevancia fueron *Rey Lear* (1969), *Divinas palabras* (1970), *Los fusiles de la patria vieja* (1971) y *Los días de la Comuna de París* (1972). Por último se destacarán también *Moritat* sobre textos de Brecht y *Operación masacre* de Mercedes Rein y Jorge Curi, sobre textos de Rodolfo Walsh, ambas

dirigidas por Jorge Curi, en el año en que se instala la dictadura (1973). Entre los textos uruguayos se debe mencionar, también, *Boulevard Sarandí* (1973) de Milton Schinca, un espectáculo unipersonal sobre la vida de Roberto de las Carreras en el Montevideo del novecientos, dirigido por Mario Morgan que tendrá gran éxito de público y permanecerá dos años en cartel.

De los demás grupos del subsistema independiente se deben mencionar algunos espectáculos sobre textos del teatro universal, como *Santa Juana* (1960) dirigida por José Estruch o *La visita de la vieja dama* (1963) con dirección de Sergio Otermin en *Club de Teatro*, y entre las obras uruguayas, *Las ranas* (1961) y *Pensión familiar* (1963) de Mauricio Rosencof, fueron estrenadas por *Teatro del Pueblo*, *Los cuatro perros* (1964) de Juan Carlos Legido, en *La Máscara*, *No somos nada* (1966) de Andrés Castillo y *El ángel del silencio* (1966) de Manuel Luz Alvarado, en *El Tinglado*, *Informe para distraídos* (1968) de Víctor Manuel Leites por *Club de Teatro y Guay Uruguay* (1971) de Milton Schinca, por *Teatro Uno*.

Hacia fines de la década del sesenta, sin embargo, varios grupos de teatro independiente acusan los efectos de la creciente crisis económica y social, que provoca la disolución, también, de casi todos los intentos de compañías profesionales. Como señala Legido refiriéndose a la situación del teatro en 1967:

Hoy creemos que el empuje del movimiento independiente tiende a decrecer. Lo prueba la desaparición de **La Farsa**, de **Taller de Teatro**, de **Nuevo Teatro Circular** y la de **Teatro Universitario** después de veinte años de actuación; la actividad cada vez más espaciada de **Teatro Libre** y **Teatro del Pueblo**; las dificultades para la reaparición de **El Tinglado**; los problemas de cada elenco en el orden económico e institucional (Legido, 1968, 95).

b. El Teatro oficial: la Comedia Nacional

La **Comedia Nacional**, fundada en 1947 y después de las dificultades iniciales, ha alcanzado ya a mediados de los cincuentas un nivel profesional. Con un presupuesto que le

permitía poner en escena hasta una docena de espectáculos por año, contratar a directores, sostener a un elenco estable de dedicación exclusiva, un equipo de técnicos, con practicantes y utileros y una sólida infraestructura con dos salas a su disposición, la Sala Verdi y el Teatro Solís, la Comedia Nacional se convertía en un factor determinante en las temporadas. Han intervenido en esa formación no sólo la trayectoria de algunos actores, sino también la incorporación de egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático (fundada en 1949 por iniciativa de la Comisión de Teatros Municipales que regía también a la Comedia Nacional, presidida por Justino Zavala Muniz), la práctica constante del oficio, junto a la experiencia de directores como Carlos Calderón de la Barca, Orestes Caviglia, Armando Discépolo y Margarita Xirgú, que contribuyeron con su experiencia y su rigor a la formación y al fogueo del equipo.

Por otra parte la mencionada Comisión invitó, también, a directores que habían mostrado su talento en el circuito del teatro independiente a poner en escena espectáculos con el elenco oficial, como fue el caso de José Estruch, Antonio Larreta, Ruben Yáñez, Concepción Zorrilla, Ugo Ulive, Laura Escalante, Sergio Otermin y Federico Wolff, además de algunos actores de su propio elenco como Carlos Muñoz, Alberto Candéau y Eduardo Schinca, en un repertorio que incluyó a los grandes textos clásicos, pero también a autores modernos y contemporáneos, a algunos de vanguardia y que intentó atender a la dramaturgia nacional.⁴⁵

En cuanto a la calidad de sus espectáculos la Comedia Nacional alcanzó en la década del sesenta una importante jerarquía, en puestas en escena de gran éxito de crítica y de público como *La dama boba* (1960), *Rinocerontes* (1962), y *Voces de gesta* (1967), dirigidos por José Estruch; *Galileo Galilei* (1964), con dirección de Ruben Yáñez; *Las sabihondas* (1963), *Noche de reyes* (1964) y *Maria Estuardo* (1968) bajo la dirección de Eduardo Schinca; *El asesinato de la enfermera George* (1970), y *Edipo rey* (1972) con dirección de Sergio Otermin, entre otros. Muchas de esas obras fueron presentadas en el exterior también con

⁴⁵ Es interesante observar que el director uruguayo más reconocido dentro y fuera del país, Atahualpa del Cioppo, fue invitado una sola vez a dirigir a la Comedia Nacional con *El jardín de los cerezos* en 1958, mientras que la mayor parte de los nombrados lo hicieron varias veces entre los años cincuenta y setenta.

buena recepción. Entre las obras uruguayas, se destacaron *La gran viuda* (1961) de Carlos Maggi, dirigida por José Estruch, *La araña y la mosca* (1962) de Jorge Blanco con dirección de Rúbén Yáñez, *El patio de la torcaza* (1967) de Carlos Maggi dirigida por Ruben Yáñez y *Un agujero en la pared* (1973) de Langsner, con dirección de Sergio Otermin.

c. Otras formas de producción: el "Teatro de compañías" o profesional.

Entre las formas de producción y organización de los grupos y elencos, además del Teatro Independiente, y del Teatro profesional u "oficial", integrado solamente por la Comedia Nacional, totalmente subvencionada por la Intendencia Municipal de Montevideo (cuya Comisión de Teatros Municipales intervenía en la elección del repertorio), se puede distinguir en el sistema de los sesenta, el llamado "Teatro de Compañía", que también se denominó a sí mismo "profesional" aunque "pudo serlo muy escasas veces" (Castillo, 1988, 177), y que estaba organizado generalmente en forma de cooperativa (como algunas compañías de la década de los cincuenta).⁴⁶

En efecto, como culminación de los niveles alcanzados por algunos elencos, surgen en esta década y a pesar de la crisis, varios intentos de crear compañías de teatro profesional, sin desmedro de la calidad artística. En medio de las dificultades que entrañaron siempre en nuestro país esos proyectos, por la carencia total de subvenciones y lo limitado del público, se funda en 1960 el *Teatro de la Ciudad de Montevideo* (TCM), con China Zorrilla, Enrique Guarnero y la dirección de Antonio Larreta en la sala del *Teatro Odeón* (luego llamado *Carlos Brussa*, que se incendiara a comienzos de 1996). La compañía funcionó durante algunos años con un nivel muy alto estrenando obras del repertorio universal como *La*

⁴⁶ Una distribución diferente entre "Teatro profesional", "Teatro Independiente" y "Otros", además de las "Compañías extranjeras", propuso desde fines de la década del cincuenta Mario Trajtenberg en sus balances de fin de año en *Marcha*. En el "teatro profesional" incluye, además de la *Comedia Nacional* (de Montevideo), al llamado "teatro de compañía", en oposición al Teatro Independiente y a un tercer grupo llamado "Otros", integrado por *Teatro Libre*, *Teatro Moderno*, *Cía. Florencio Sánchez*, *Teatro del Circolo Italiano di Cultura*, *The Montevideo Players*, que son semiprofesionales "de orientación independiente pero tampoco están federados y oscilan entre una labor desinteresada y un sistema corporativo". (Cf. *Marcha*, Año XVIII, Segunda Sección, 27 de diciembre de 1957, 13 y 15; y *Marcha*, Año XX, N° 943, 26 de diciembre de 1958, 57).

gaviota (1961), *Porfiar hasta morir* (1962), *La zapatera prodigiosa* (1962) *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* (1965) de Albee en excelentes puestas en escena de Larreta y alguna pieza (o adaptación) del propio director como *Un enredo y un marqués* (1963) de notable éxito: casi 45.000 espectadores en cuatro meses (Rodríguez Monegal, 1968, 336). El TCM pudo realizar incluso una gira por Europa, pero tuvo que disolverse a los pocos años.

Otro intento de cierta importancia fue el del *Grupo 65*, integrado por jóvenes egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático, con obras como *La Celestina* (1966) con dirección de Sergio Otermin o *Burla por burla* (1965) dirigida por José Estruch. Dedicada sobre todo a la comedia de buen tono, se formó también la *Compañía Carmen Avila-Martínez Mieres* (luego *Margara Willat-Martínez Mieres*); y tuvo menor duración la *Compañía Florencio Sánchez*, bajo la conducción del actor y director Carlos Muñoz (luego radicado en Buenos Aires), entre otras. Pero, si bien la experiencia adquirida permitía lanzar estos proyectos, pronto la creciente crisis económica y política del país obligará a los integrantes del teatro uruguayo a buscar otros caminos.

5.1.2. La dramaturgia de los años sesenta y comienzos de los setenta (1960-1973).

A medida que se deterioraban las condiciones económicas y socio-políticas del país, se produjo, como hemos visto, una progresiva ideologización del sistema teatral, tanto en la selección del repertorio como en las técnicas y convenciones del espectáculo. Proceso que fue paralelo a la consolidación y madurez de los elencos, directores y grupos, (Oficial o Profesional, Independiente y 'de Compañía'). Se puede señalar en los contenidos de la nueva dramaturgia una primera característica común: el reconocimiento de un mundo en descomposición, de un profundo sacudimiento social y económico. Y como la realidad nacional se ha vuelto problemática será su referente. La sociedad uruguaya y el país mismo en sus estructuras básicas, sus valores, sus mecanismos de poder, su distribución social, sus mitos, está siendo cuestionado y se ha vuelto preocupación constante de la escritura, y no sólo dramática. Angel Rama ya habla en "La generación crítica" de ese vuelco hacia lo

nacional, como una característica de la literatura, del teatro y la cultura uruguaya en general, en la década del sesenta (Rama, 1972: 48).

Ese será el tema central que los dramaturgos de la llamada justamente 'generación crítica' o 'generación del 45' abordarán a través de la sátira, la ironía, la comedia, el humor negro, el grotesco chirriante o la farsa burlona. Perduran, sin duda, los textos y 'gestos' nostálgicos, las tentaciones de la evasión, las pequeñas observaciones costumbristas, las viñetas pintorescas, pero ése no es el caso de las obras más importantes. Se denuncia la hipocresía, la corrupción, las trampas de los sistemas democráticos para perpetuar a la clase dominante en el poder, la pereza intelectual y física, la pobreza moral y social, el orgullo disfrazado de modestia, el quietismo y conservadurismo básicos de todas las clases sociales, la caída de los falsos mitos que se habían formado sobre el país: la "Atenas del Plata", la "Suiza de América", el ideal igualitario realizado, en el sistema de gobierno más democrático de América Latina, cierto equilibrio y estabilidad social a través de leyes que redistribuyen la riqueza, el ejército civilista y respetuoso del poder político, entre otros.

El cambio de las condiciones económicas internacionales y sus nefastas consecuencias en nuestra economía, junto con otros factores, se hacen sentir en forma cada vez mayor, revelando, también, la dependencia económica y la fragilidad de todo el sistema económico y político del país, la corrupción y las trampas del aparato legal, así como las injusticias sociales, aspectos que retomará la dramaturgia de este período mientras que en el siguiente, que se inicia con la dictadura desembozada, aparecerán las alusiones al miedo, al silencio, la prisión, el exilio, y las denuncias contra el autoritarismo y las estrategias y máscaras del poder.

Estimulados por el desarrollo de la actividad teatral en la capital, los nuevos dramaturgos afinan su técnica al mismo tiempo que se comprometen en forma cada vez más intensa con su obra y con el medio. El autor en que este compromiso con la realidad y consigo mismo es más interesante, en que mejor se da esa "capacidad provocativa e indagatoria" de la que habla Mario Benedetti (en Yáñez, 1968: 489) y que a su vez ha desarrollado más que ningún otro sus posibilidades escénicas es **Carlos Maggi**. Desde el

naturalismo de *La trastienda* (Comedia Nacional, 1958), su primera obra, hasta *La hija de Gorbachov* (Teatro del Notariado, 1991), Maggi ha explorado múltiples formas teatrales (también cine, radio, televisión, ensayo, narrativa, humorismo periodístico o radial, etc.), el naturalismo, el realismo reflexivo y el grotesco, el absurdo, el teatro histórico y onírico, cruzando estilos y procedimientos. Con personajes, acciones y contextos frecuentemente ambiguos, paradójicos, grotescos, caricaturales o realistas, en un cambiante intertexto de cruzamientos múltiples, como en *La noche de los ángeles inciertos* (Teatro del Pueblo, 1960) o en *Un cuervo en la madrugada* y *Frutos*, que se estrenan en el período siguiente.

El patio de la torcaza (Comedia Nacional, 1967) es un ejemplo de esa mezcla de procedimientos, donde el sainete criollo del que la pieza toma sus personajes, situaciones y lenguaje, y que ya es una parodia del costumbrismo, es transgredido en una parodia de la parodia. La pieza tiene una posición central en lo que Pellettieri llama el 'realismo reflexivo' en su segunda fase (1994, 25-35). El punto de vista insólito y desacomodador que propone la obra, rompe con las convenciones fáciles y somete al espectador a la violenta y expresiva distorsión de la parodia que culmina en un gigantesco y grotesco aquelarre que deshumaniza a los personajes, al mismo tiempo que propone esa visión esperpéntica como un reflejo del propio país y de su situación contemporánea.

Una dramaturgia también cuestionadora, volcada de modo más directo a la denuncia social y política a través de textos más referenciales es la que encontramos en **Andrés Castillo** que en este período estrena *La bahía*, que pertenece a un realismo 'ingenuo' con remanencias costumbristas, una textualidad con personajes y situaciones fuertemente referenciales y un estilo mimético de representación, sobre un grupo de marginados en el puerto de Montevideo; en este estilo que domina su producción aparecen numerosas obras sobre temas y personajes populares como *La jaula* 1961, *El negrito del pastoreo* 1963, *Carnaval de los lubolos* 1966, *Festival de candombe* 1968, *Cosas de negros* 1969, estas cuatro presentadas por el único elenco de Teatro Negro Independiente que hubo en el teatro contemporáneo en Montevideo, en una constante preocupación por los sectores marginados. Su sentido del humor crítico se ha volcado, a veces, hacia la farsa o la sátira política como en *No somos nada* (1966), que ridiculiza algunos mecanismos políticos del país. Otras veces se

trata, como en *La reja* (1972), de un despojado testimonio sobre la condición de un grupo de presas políticas en los años de la represión. Por último, interesa señalar que su última pieza, escrita y publicada después de la dictadura, *Metastasio* (1993), tiene como subtítulo: *Circus*, y escapa a estas características para proponer, en medio de un jocundo y estrafalario juego escénico, un diálogo sobre el amor, el poder, la frustración y la miseria, con personajes a lo Ubú, en un escenario de circo, con clara intertextualidad del teatro del absurdo, donde existe una ausencia de una progresión clara de la acción, con una causalidad difusa e implícita, una textualidad de referencialidad ambigua, y una ausencia del esquema aristotélico tradicional en el desarrollo de la obra en presentación, nudo y desenlace.

La obra de **Juan Carlos Legido** se inscribe también dentro de las formas del realismo y oscila entre la nostalgia y la evasión de *La lámpara* (1953) y *Veraneo* (1958) y el compromiso social, la toma de conciencia y las alternativas morales frente a los desafíos y las acciones políticas en el ambiente estudiantil, *Dos en el tejado* (1957), o en el medio obrero y sindical en *La piel de los otros* (1958). En su producción del período que nos ocupa, sin embargo, parece inclinarse con *Los cuatro perros* (1964) y *El tranvía* (1965) hacia un tono nostálgico y evocador, con depurado lenguaje y sólida estructura teatral (Yáñez, 1968: 491-492).

Antonio Larreta, considerado "el hombre de teatro más completo que ha producido el Uruguay, [...] el mejor ejemplo local de ese teatro de directores que ha predominado en este siglo" (Rodríguez Monegal, 1966, 332), se ha ocupado de todos los aspectos vinculados a la actividad teatral, y a un nivel excepcional: autor, adaptador, traductor, empresario, director, actor, crítico, guionista de cine y televisión (con importante carrera en España), también incursionó en la narrativa ganando el Premio Planeta por *Volaverunt*. Se inicia como dramaturgo con *Una familia feliz* (1948), *La sonrisa* (1950) y *Oficio de tinieblas* (1954), en puestas en escena de la Comedia Nacional. Integrante de Club de Teatro, formado con Strehler en Italia, funda el Teatro de la Ciudad de Montevideo que realizará notables temporadas en la década del sesenta. Con ese elenco estrenará en 1953 *Un enredo y un marqués*, inspirada en una pieza de Anna Bonacci, que Rodríguez Monegal analiza en detalle demostrando de manera minuciosa e irrefutable que la obra debe considerarse

original de Larreta y no una simple adaptación (Rodríguez Monegal, 1966, 336-343). La pieza es una burla a las costumbres de una época pero es, también, una denuncia irreverente, picaresca y llena de humor, de las hipocresías de la sociedad contemporánea. En esta pieza y en sus posteriores direcciones Larreta será uno de los directores que más contribuyen en la modernización del concepto de puesta en escena, tanto a través de la incorporación de intertextos de Miller como del paradigma brechtiano o del neoabsurdo. Justamente su recepción productiva del texto de Lope, Fuenteovejuna en una puesta en escena con El Galpón (1969) se convertirá en un verdadero paradigma de ese teatro militante de la década.

Posteriormente Larreta escribe *Juan Palmieri* que obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1972. Compuesta durante la escalada represora, la pieza no pudo estrenarse en Montevideo y circulará sólo en algunos círculos de lectores, aunque por su temática, con mucho interés. Se trata de las reacciones de una madre ante su hijo -estudiante y de familia acomodada- que pasa a la guerrilla urbana y muere en un enfrentamiento con la policía. Teatralmente el personaje del hijo es una ausencia, una 'voz en off'; el hilo conductor es la madre y su progresiva transformación. La obra tuvo alguna repercusión en Montevideo por su estreno en agosto de 1973 en Buenos Aires bajo la dirección del uruguayo Walter Vidarte, tal como señala el diario El País, con un comentario elocuente: "el texto deriva a una apasionada apología de los movimientos sediciosos", revela una "notoria versatilidad ideológica del autor" para concluir "lástima que no se produzca acá [...] Nadie mejor que los propios interesados y aludidos para juzgar sus méritos, posibilidad que sin duda los uruguayos no tendrán y quizás a Larreta le convenga que así sea" firma L.V. (Luis Viale). En esa fecha Antonio Larreta se encontraba ya en España, en un exilio que durará más de una década, para volver a mediados de los ochenta a Montevideo, donde retoma algunos trabajos de dirección y de actuación. Su tránsito como autor dramático que pasa del tono de comedia ligeramente crítica de personajes y ambientes de la alta clase media -como en sus dos primeras obras (o de la sátira liviana y de humor burlón de *Un enredo y un marqués*) al compromiso militante y batallador de *Fuenteovejuna* o al sombrío drama de intenso testimonio político-social de *Juan Palmieri*, es un buen ejemplo de cómo evoluciona la posición de los autores y su toma de posición con respecto a los males que aquejaban al país, en ese período convulsionado de su historia y que culminará con la dictadura.

Entre los dramaturgos de esta generación se destaca también y especialmente, **Jacobo Langsner**. Nacido en Rumania llegó al Uruguay tres años después y ha vivido y estrenado sus obras en Montevideo y en Buenos Aires, donde vive desde los años sesenta. Rodríguez Monegal considera a Maggi, Larreta y Langsner como "los más importantes" dramaturgos "de los autores revelados a partir de 1945" (1966, 330). Por su trayectoria posterior, Langsner puede ser considerado plenamente rioplatense. Después de sus primeras obras, *El hombre incompleto* (Cia Mecha Bustos, Sala Verdi, 1951), *El juego de Ifigenia* (Solís, 1952) y sobre todo *Los artistas* (Club de Teatro, 1954, Buenos Aires, 1964) y *Esperando la carroza* (Montevideo 1962, Buenos Aires, 1974), presentadas en Montevideo, alternará sus estrenos en ambas capitales del Plata, con una variedad y calidad tales que alrededor de los años setenta será un autor reconocido en ambos países. Dos obras contundentes marcan de alguna manera esa consagración: *La gotera* y *Un agujero en la pared* (1973). Fue considerado "el ingenio dramático de mayor potencia -y potencialidad- de nuestro país, desde la muerte de Florencio Sánchez..." como proféticamente lo llamara Antonio Larreta, veinte años antes con motivo de la publicación de *La rebelión de Galatea* (Gerado Fernández, *Marcha*, Montevideo, 30 de noviembre de 1973).

En *Un agujero en la pared* (Comedia Nacional, 1973) Langsner retoma algunos elementos autobiográficos para construir una impecable y tierna comedia dramática, mientras que *La gotera* (El Galpón, 1973) se conecta más con el contexto socio-histórico, como "despiadada caricatura de cierta inercia pequeño-burguesa, incapaz de poner remedio a un mundo que se le derrumba sobre la cabeza." (Jorge Abbondanza, en el Suplemento de Espectáculos de fin de año de El País, Montevideo, diciembre de 1973). La obra se inscribe en un realismo con remanencias costumbristas y varios aspectos neovanguardistas, un juego permanente con el humor [...] La crítica ha señalado su maestría en el manejo del lenguaje y las situaciones, así como su particular habilidad para "proyectar los aspectos simbólicos de su obra [...] sin que la anécdota haya perdido [...] espesor dramático, sin que los personajes y los conflictos se hayan adelgazado en su carnadura concreta". Muy pronto se agregaría a este reconocimiento de la crítica un éxito sin precedentes de público con un nuevo montaje de *Esperando la carroza* (ya estrenada en 1962), bajo la dirección de Jorge Curi (Teatro

Circular, 1974), que esta vez superará las 500 representaciones a lo largo de varios años (se realizó también un montaje de esta obra en Buenos Aires en 1985 y otro en video).

Posteriormente se estrenarán otras obras del dramaturgo rioplatense en el período histórico de la dictadura y particularmente *Pater Noster* (1979), que será una de las obras claves del microsistema de resistencia como veremos.

Al igual que Larreta, **Luis Novas Terra**, otro autor de origen extranjero (nacido en Alemania, su nombre es Ludwig Neulander), pasará del humor y la farsa sobre temas y problemas universales, como el mundo después de la bomba nuclear, en *M.M.Q.H.* (Mucho Mejor Que Hidrógeno), Teatro del Pueblo, 1958, y la exitosa comedia musical *Todos en París conocen* (1959), a la sátira de contenido social *Uruguayos campeones* (1968), en un tránsito hacia un mayor arraigo en la temática social uruguaya. Como observa Ruben Yáñez, su sátira es "eficaz, a la manera de la ronda de Schnitzler, donde el amor, en este caso, ha sido sustituido por las cotidianas formas de la coima" (Yáñez, 1968, 490). Posteriormente estrena *El día del perdón* por la Comedia Nacional (1973) que refleja la estrecha conexión de la dramaturgia con las nuevas condiciones sociales y políticas del país:

El planteo parece siniestro. Tres judíos condenados a un campo de concentración han sido sometidos a una suerte de concurso de ingenio en el 'día del perdón'. Si salen vencedores de un puntaje implacable cabe la remota posibilidad de liberación. Con las fuerzas desgastantes y con el horror circundante toda posibilidad de ingenio y de diversión parece tan remota que se transforma en una doble tortura que lleva al fracaso final y a la rebeldía (Washington Roldán en *El País*, bajo el título "Hermoso esquema para un texto ausente" 2/5/73, p.19).

Otra forma de aproximación a la realidad contemporánea del país, será también la de **Hiber Conteris**, quien había abordado el tema de la adolescencia y su propia experiencia de dramaturgo (*Este otro lado del telón*, 1960) o algunas disquisiciones teóricas sobre temas sociales, (*El socavón*, 1962), para pasar a escribir a fines de la década un vigoroso alegato contra la discriminación y toda forma de opresión: *El asesinato de Malcolm X* (El Galpón, 1969), en una concepción brechtiana del texto y del espectáculo, con escenas sucesivas que reconstruían diversas instancias de la vida y la lucha de un líder negro enfrentado a la

discriminación y el racismo en los Estados Unidos, y que termina asesinado, en un fuerte y sobrio alegato que incorporaba múltiples procedimientos brechtianos de distanciamiento, la sucesión de escenas, la intervención de relatores, proyecciones, canciones, la alternancia de discursos y entrevistas, con los diálogos y monólogos, en una puesta en escena dirigida a la capacidad reflexiva del espectador y a producir en él una toma de conciencia histórica y política.

Milton Schinca, después de la adaptación de un episodio del Quijote -*Sancho Panza, gobernador de Barataria* (1956)- estrena *Guay Uruguay* (Teatro Uno, sala del Palacio Salvo, 1971), bajo la dirección de Alberto Restuccia, en un espectáculo que a partir de una postura militante de denuncia social, con una tesis realista destinada a desenmascarar algunos mecanismos del poder en el particular contexto social del momento, propone con fuerte intertextualidad con el teatro del absurdo, una estructura abierta, cuyo principio constructivo es la parodia del encuentro personal, además de otros recursos que emparentan la obra con la neovanguardia y que Pellettieri llama “el intercambio de procedimientos” (1997, 201), es decir la mezcla de procedimientos realistas con otros absurdistas: un desarrollo no cronológico de las acciones, con personajes caricaturescos, repeticiones y automatismos antinaturalistas, personajes-objetos, en un espectáculo que sin embargo, abunda en referencias al contexto social y político, arraigando con vigor el modelo neovanguardista en la situación nacional. Dos años después presentará el exitoso *Boulevard Sarandí* (1973) sobre el poeta Roberto de las Carreras en el Montevideo de comienzos del siglo en un unipersonal que mezcla una irónica visión de la sociedad montevideana de principios del siglo XX con apuntes costumbristas, y una eficaz concepción escénica que hace que el actor se dirija al público, dialogue con él, con algo del estilo café-concert en el escenario circular del Teatro Circular. Schinca escribirá también aunque en el período siguiente una serie de obras basadas en personajes históricos femeninos como *Bernardina de Rivera* (1973), *Ana Monterroso de Lavalleja* (1974), *Las artiguistas* (1975) y sobre la poeta Delmira Agustini *Delmira* (Comedia Nacional, 1985).

También se inclinará hacia la revisión de figuras o episodios de la historia del país **Héctor Plaza Noblía** cuya producción se inicia en la década del cincuenta con obras como

El puente (1951), *El cono de luz* (1951) y particularmente *Los puros* (1953), una crítica a los demagogos, *La clave perdida*, *Los ojos en el espejo* (1960). Durante el período de la dictadura presentó *La última madrugada* (Comedia Nacional, 1980), buen drama histórico sobre el sitio de Paysandú, con un hábil manejo del tiempo y las imágenes a partir de una visión retrospectiva. Posteriormente ha obtenido en 1990 y en forma póstuma el Premio Tirso de Molina, por *Muerte en fuente grande (Ecce Homo)* estrenada por Teatro El Galpón.

Algo más joven que los anteriores, **Mauricio Rosencof** estrena *El gran Tuleque* (El Galpón, 1960), con una intertextualidad con las murgas del carnaval uruguayo, en una marcada voluntad de arraigo popular. Al año siguiente estrena *Las ranas* (Teatro del Pueblo, 1961) un texto de denuncia e intenso compromiso social, en una línea de realismo como lo ubica Pellettieri. Uno años después *Los caballos* (El Galpón, 1967) marcan el ingreso definitivo de su autor en la dramaturgia nacional. Transgresor del paradigma naturalista pero apoyándose en él, el autor propone en *Los caballos* un universo que superpone el referente costumbrista, el lenguaje de los peones rurales, la fidelidad hasta en los detalles a las condiciones reales de sus personajes, la observación minuciosa, a certeras y poderosas imágenes que adquieren la fuerza de los símbolos. En un cruce entre percepción real y creación imaginaria, sus personajes, además, parecen replantear los límites mismos de la ficción. Los juegos del niño, la poderosa inventiva del viejo, son atravesados por los recuerdos de un pasado heroico y por evocaciones, al borde de la alucinación, para recuperar en otro nivel la coherencia del texto: el valor simbólico de las imágenes que revelan las ansias de libertad de una conciencia no alienada y apuntan a un llamado a la rebelión y a la insurrección apoyada en la historia misma del país, viva en los recuerdos del templado anciano. Desde la perspectiva de los criterios de Pellettieri para el análisis de las obras, debemos decir que el texto es referencial, con una prehistoria y una extraescena también referenciales, apoyada en el principio constructivo del encuentro personal, la obra tiene una tesis realista transparente: el equilibrio entre la causalidad social y la responsabilidad individual (Pellettieri, 1997, 131), la necesidad de enfrentar las agresiones del medio social por parte de un antihéroe de recursos limitados, destinado al fracaso, con un desarrollo aristotélico tradicional de principio, nudo y desenlace. Pero, al mismo tiempo, la introducción de diferentes niveles interpretativos, la ironía, el juego con la imaginación de

los personajes, y el valor polisémico del símbolo del caballo que aparece a nivel textual y de la puesta en escena (a través del sonido del galope), superan el realismo ingenuo.

Durante la dictadura, Rosencof que se había integrado al movimiento de los tupamaros, fue encarcelado, torturado y retenido como rehén en condiciones inhumanas durante más de diez años.⁴⁷ A su salida volverá a escribir presentando nuevas obras como *El saco de Antonio* (1985), *El combate del establo* (1985), *El regreso del gran Tuleque* (1987) que es una nueva versión de *El gran Tuleque* (1960), *El vendedor de reliquias* sobre textos de Eduardo Galeano (*El Galpón* 1992), que fue llevada a España, *El maizal de la escalera* (Grupo Espejos, sala Alianza Francesa, 1999), *El hijo que espera* (El Galpón, 2000), *Y nuestros caballos serán blancos*, aún no estrenada en Montevideo, aunque ya publicada y recientemente una adaptación de Raquel Diana de *Las cartas que no llegaron* (El Galpón, 2003).

5.1.3. La incorporación de nuevos modelos e intertextos y la segunda modernización del teatro uruguayo en los años sesenta.

La característica más importante de este período histórico inmediatamente anterior a la dictadura y particularmente convulsionado políticamente, es el compromiso cada vez más decidido y combativo de la gente de teatro con el contexto socio-histórico contemporáneo, a medida que se deterioraban las condiciones del país, y como respuesta y diálogo a través del imaginario con la situación contextual. En esta corriente de un teatro militante, importa también la apropiación creadora de grandes textos universales, como prolongación de un rasgo típico del sistema teatral y en cierto modo de la cultura uruguayo, fuertemente marcada por la intertextualidad europea o norteamericana, lo que contribuirá, entre otros factores, a la segunda modernización del sistema teatral sobre todo a partir de los años sesenta, como ocurrió también en la Argentina (Cf. Pellettieri, 1997). La tendencia disminuirá en el sistema teatral, aunque sin desaparecer, a medida que crezca la necesidad cada vez mayor en los años

de la dictadura de poner en escena textos de autores uruguayos, argentinos o latinoamericanos, como veremos.

Por otra parte, el modelo naturalista tradicional, el costumbrismo y el 'realismo ingenuo' (Pellettieri, 1997, 111) que habían dominado la escena uruguaya en las primeras décadas del siglo a través de la productividad de los textos de Sánchez y en el caso del Uruguay también de Herrera, seguidos del grotesco de Discépolo, y que seguían pesando en los años cincuenta y aún después aunque en forma remanente, resultaba insuficiente y demasiado esquemático para el campo intelectual de los años cincuenta y sesenta. En efecto, los años cincuenta y sesenta en el Uruguay, serán el escenario del surgimiento de una generación de brillantes intelectuales, la llamada 'Generación del 45' o 'Generación crítica' (Rama, 1972, 19)⁴⁸. Una generación abierta a las nuevas corrientes en artes plásticas, literatura, filosofía, teatro, teoría y crítica de la cultura, que consolidó el prestigio del semanario *Marcha* y del nivel cultural del país, y que tuvo en Carlos Quijano y Juan Carlos Onetti, dos de sus modelos más notorios en la concepción del país y de su cultura. Una generación que se distinguió especialmente por el ejercicio de la crítica. Una crítica lúcida, informada, y al mismo tiempo implacable en su exigencia y rigor. Entre sus principales integrantes deben mencionarse figuras como Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, José Pedro Díaz, Antonio Larreta, Carlos Maggi, Angel Rama, que ejercieron el ensayo, la crítica, la narrativa, el teatro, además de los poetas, Sarandy Cabrera, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Idea Vilariño y Mario Benedetti quien cultivó todos los géneros, desde la poesía y la narrativa hasta el teatro, el humor, el ensayo y la crítica.

Estos intelectuales dominarán el campo intelectual de esas décadas a través de las revistas *Entregas de la Licorne*, *Clinamen* y, sobre todo, *Escritura*, *Asir*, *Marginalia*, *Número*, además de sus colaboraciones en diarios y semanarios y especialmente en *Marcha*, pero también por la creación de editoriales (*Alfa* 1960, *Banda Oriental* 1961, *Arca* 1962, a las que suma posteriormente *Siete poetas latinoamericanos*, *Aquí poesía*, fundados por la

⁴⁷ Cf. sus *Memorias del calabozo*. Tres tomos. Montevideo, Tae, 1987-89.

⁴⁸ Angel Rama aporta un resumen de la discusión sobre ese nombre y otras propuestas como "Generación de 1939" o "Generación de *Marcha*", fundamentando su inclinación por "Generación crítica" (1972, 19 y ss).

generación siguiente, la del sesenta), con lanzamientos de colecciones de revistas y libros de divulgación cultural en entregas mensuales de gran circulación como Capítulo Oriental, Enciclopedia Uruguaya y Cuadernos de Marcha, el surgimiento de la Feria Nacional del Libro y Grabado que se inicia en 1961 y que intervino con sus concursos, mesas redondas, presentaciones de libros en el marco de una gran feria anual, en el lanzamiento y circulación de autores uruguayos. Junto a esta consolidación del campo, en el que interviene también la aparición de revistas en torno a 1955, con ensayos sobre temas sociales, históricos y políticos, como *Nuestro tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria*, *Estudios*, además de la fundación de Cinemateca Uruguaya en otro aspecto del campo intelectual y sin entrar en las demás artes (Rama, 1972, 49-50 y 69-70).

Debe agregarse, también, la consolidación del sistema teatral en los años cincuenta por el nivel y la continuidad de la producción de los Teatros Independientes y de la Comedia Nacional, que incorporan nuevos intertextos europeos y norteamericanos en sus repertorios, la proliferación de salas y escuelas, en un sistema que alcanza su segunda modernización en los años sesenta, con importantes espacios críticos en los medios de comunicación masiva, algunas revistas y el aumento del público. Contribuyó, en esa modernización la aparición y circulación en el original o en versiones al francés, al italiano o al español de autores dramáticos como Ibsen, Pirandello, Cocteau, Giraudoux, Shaw, Strindberg, O'Neill, Miller, Williams, Sartre, Camus, y posteriormente la llamada segunda vanguardia de Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, pero también de narradores como Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Hemingway, junto a los ecos del boom de la narrativa latinoamericana que incorporaba las nuevas técnicas en los relatos de Borges, Cortázar, Rulfo, Guimaraes Rosa, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, en una verdadera transformación del género. En lo filosófico, a Bergson, Valéry y la fenomenología de Husserl le sigue la divulgación del existencialismo de Heidegger y Sartre, del marxismo revisitado por Gramsci y Marcuse, en lo político y lo social, las repercusiones de la Revolución Cubana, la orientación del papa Juan XXIII y el surgimiento de la teología de la liberación en América Latina, entre otros aspectos.

Todos estos factores produjeron una importante ampliación y desarrollo del pensamiento crítico y del rigor en el campo intelectual de los últimos años de los cincuenta y

142

en los años sesenta, “instancia cultural del país que, al decir de Ángel Rama, estuvo especialmente inflexionada sobre el teatro hasta confundir este género con el campo total de las letras” (1972, 204). De este modo en el sistema teatral, las convenciones escénicas naturalistas y costumbristas, con caídas en lo sentimental, los recursos del realismo ingenuo de las primeras décadas del siglo, resultaron empobrecedores para los escritores emergentes y para los nuevos críticos, quienes de alguna manera incidieron con su implacable y a veces demoledor juicio, en la transformación de un sistema que se modernizaba, al mismo tiempo que se consolidaba como tal.

Así aparecieron, desde mediados de los cincuenta y en los años sesenta, nuevas textualidades y procedimientos, en la dramaturgia y en la producción de textos espectaculares, con diversos modelos y variedad de intertextos que darán lugar a diferentes microsistemas entre los que destacamos retomando algunos aspectos del modelo de periodización de Pellettieri (1997, *passim*)⁴⁹ tres corrientes: a) el microsistema de teatro realista reflexivo que nace de las propias tradiciones naturalistas y costumbristas, de la remanencia del sistema sancheano, así como del realismo ingenuo, en contacto con la intertextualidad del modelo y los textos de Miller, con sus variantes, de abundante productividad en el sistema teatral uruguayo (y argentino); b) el microsistema del teatro del absurdo o neovanguardia que se construye a partir de las diferentes corrientes realistas en contacto con los intertextos absurdistas de la neovanguardia en sus versiones originales, traducciones, escenificaciones, así como en sus textos teóricos. c) el microsistema del teatro épico-didáctico brechtiano que surge de las transformaciones del naturalismo, el grotesco y el realismo, a partir de los intertextos brechtianos (dramáticos y teóricos) y que implicó la creación de obras dramáticas y puestas en escena de espectáculos a partir de traducciones y versiones uruguayas de piezas del autor alemán; Estos tres microsistemas en las décadas de los años sesenta y setenta, incidirán en forma decisiva en la segunda modernización del

⁴⁹ Retomamos en gran parte la clasificación y caracterizaciones de Pellettieri para estas distinciones, aunque con algunas diferencias, como ya planteamos al comienzo del capítulo, entre las cuales se agrega que preferimos llamar teatro ‘épico-didáctico brechtiano’ al teatro que el investigador argentino llama “realismo épico”, además de las distinciones entre las diferentes fases y subfases que obviamente varían en la aplicación del modelo a un país cuyo desarrollo histórico tiene algunos paralelismos pero también divergencias con el argentino, con los consiguientes efectos en el sistema cultural y teatral.

145

teatro uruguayo, del mismo modo que el realismo y la neovanguardia lo harán en el teatro argentino de esas dos décadas: “La neovanguardia y el realismo reflexivo de la subfase de ruptura y polémica fueron las dos alas del movimiento del teatro moderno en Buenos Aires” (Pellettieri, 1997, 200).

a) El microsistema del realismo reflexivo.

En primer lugar el realismo reflexivo de los sesenta se presenta como la superación del realismo ingenuo anterior que pretendía crear una imagen fiel de la realidad, una ‘copia’, en un arte que buscaba convertirse en ‘espejo’, en fiel reflejo de la vida, capaz de presentar la realidad en forma acrítica, sin elaboración, como una “pura percepción” de lo real, como “en el teatro nativista costumbrista a la manera de *Calandria* de Martiniano Leguizamón” (Pellettieri, 1997, 111), y como ocurre parcialmente en algunas obras de Sánchez o de Herrera. Frente a ese realismo ingenuo, con sus aspectos costumbristas, su tendencia al mensaje obvio y su esquematismo en la creación polarizada de personajes buenos y malos, se desarrollará en Montevideo, al igual que en Buenos Aires, un realismo que Pellettieri llama “reflexivo” y en el que tendrá capital importancia la recepción de las obras de Arthur Miller, será verdadero ‘autor faro’ de esa tendencia (Pellettieri, 1997, 131). Ese realismo más próximo a la creación conceptual, selecciona determinados aspectos de lo real y construye un objeto simbólico, a partir de personajes, hechos y situaciones elegidos por su valor simbólico, por su carga significativa para la sociedad. De este modo no se aparta excesivamente de su objeto (113). Se trata por lo tanto de una tendencia que mantiene una fuerte relación con los supuestos culturales, sociales e ideológicos de la época y una referencialidad compartida con el autor, el director y el público. La realidad aparece como algo ‘conocido’ y peculiar, marcado por el cambio y un relativo dinamismo. El texto presenta un “desarrollo dramático contradictorio” marcado por la lucha entre la responsabilidad individual y la causalidad social, con una “ruptura definitiva de la armonía”(114).

El realismo reflexivo acentúa, así, el compromiso social del teatro y su responsabilidad frente al contexto político, con “un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la

tesis realista” que consiste en la búsqueda de un “equilibrio entre causalidad social y responsabilidad individual”. Al mismo tiempo y a través del “principio constructivo del encuentro personal” se revelan las fallas y mitos de la clase media. En el plano de la intriga el personaje es un antihéroe, un personaje fuertemente referencial, un ser “mediocre al que nunca le pasa nada [...] que alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente y al mismo tiempo a la censura y al miedo de este mismo período”; un sujeto cuya acción está destinada a “lograr su identidad” en una sociedad que así se lo exige y que al mismo tiempo y paradójicamente “es ella misma su principal oponente” entre otros procedimientos, con “una estricta causalidad y una extraescena realista” (Pellettieri, 1997, 131-132).

Los primeros contactos con los textos de Miller y de Williams, como variante psicológica del realismo reflexivo –‘realismo psicológico’ lo llama Pellettieri (1997, 111)- se producen a partir de la recepción pasiva de espectáculos traídos por compañías extranjeras cuyas visitas eran frecuentes en Montevideo y que realizaban muchas veces largas temporadas. Así ya a fines de los años cuarenta se presenta en la capital *El zoo de cristal* de Tennessee Williams por la Compañía de Margarita Xirgú y bajo su dirección en el Teatro Solís en diciembre de 1947, que es la primera presentación que tenemos registrado de una obra de Williams. Seguirá luego *Muerte de un viajante* de Miller por Joseph Bullon y la Compañía del Théâtre Soleil de Buenos Aires, en setiembre de 1949 en el Estudio Auditorio del SODRE y otra versión de la misma obra por la Compañía de Comedias Narciso Ibañez Mena, el 14 de noviembre de 1950 en el Estudio Auditorio del SODRE, entre las primeras.

Por otra parte, la intensa recepción productiva de los textos de Miller a través de traducciones y escenificaciones de sus obras por elencos uruguayos desde la década del cincuenta, revela la vitalidad de ese realismo tanto en el Uruguay como en Buenos Aires, además de que en ambos casos el realismo en sus diversas formas (ingenuo, reflexivo, crítico) es una constante: “El teatro argentino y el uruguayo forman con sus variantes un sistema teatral, el rioplatense. En él, el realismo -en un sentido general de sujeción al canon mimético-discursivo del teatro ilusionista- es una constante desde su mismo inicio” (Pellettieri, 1991, 145). Entre las principales escenificaciones (por elencos

predominantemente del circuito independiente, pero también por el 'teatro de compañías' y por el teatro oficial de la Comedia Nacional), se destacan desde la segunda mitad de la década del cincuenta: *Las brujas de Salem*, en tres versiones, dos por el teatro El Galpón (1955 y 1973) y una por teatro La Máscara (1970); *Todos eran mis hijos* por la Compañía de Actores Profesionales Uruguayos (1956), *La muerte de un viajante* por Teatro Libre (1962) y una segunda versión adaptada por Maggi: *N.Y. A.P. La muerte de un viajante* (1973); *El precio*, estrenado por la Comedia Nacional en Montevideo (1968) y luego llevado a Tacuarembó, Durazno, Salto, Paysandú, Mercedes, Fray Bentos, en 1968, 1969 y 1970 (Vanrell, 1987, 151, 155 y 157). La productividad de Miller en el sistema uruguayo se reconoce, también, en su importante intertextualidad en los textos y espectáculos de autores uruguayos, en los años sesenta y comienzos de los setentas, como ocurre sobre todo en obras de Maggi, Castillo, Langsner y Rosencof, para mencionar sólo los más destacados.

Incide, también, en el sistema, la recepción creadora de textos muy próximos a ese modelo y al realismo reflexivo, en una variante psicológica, como los textos de Tennessee Williams, de quien se estrena en Montevideo *Verano y humo*, Teatro Universitario 1952, *La propiedad condenada* Comedia Nacional 1953, con dirección de Margarita Xirgú, *El zoo de cristal*, Taller de Teatro, 1956 seguidos de numerosas puestas de sus obras; y posteriormente la apropiación de textos de Albee como *El cuento del zoológico* (Teatro Ciudad de Montevideo, 1963), *Un sueño americano* (El Galpón, 1963) y especialmente *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee (TCM, 1965), entre otras, en una variante que jerarquiza hasta la exacerbación el principio constructivo del encuentro personal (Pellettieri, 1997, 140).

En cuanto a la recepción productiva o creadora del teatro realista reflexivo, que retoma en forma elaborada y crítica la denuncia social y política, sobre textos de autores uruguayos, se deben citar a modo de ejemplo: *El patio de la torcaza* (Comedia Nacional, 1967) dirigida por Rúben Yáñez, que marcará un hito como transgresión de modelos criollos tradicionales, un 'antisainete', como lo ha llamado su director (Yáñez 1992, 190), o una 'parodia de sainete' como señala Pellettieri, una 'parodia de una parodia' puesto que el sainete ya parodia el costumbrismo, en un texto que propone una feroz

caricatura de la situación de deterioro moral y social del país y sus habitantes, a través de un desarrollo que culmina con una literal animalización de los personajes como alegoría de su degradación y que inaugura según Pellettieri, la “segunda fase del realismo reflexivo” (1991, 146).

También pertenece a ese realismo reflexivo *Los caballos* de Mauricio Rosencof (El Galpón 1967, dirección de Ugo Ulive), uno de los más contundentes alegatos contra la explotación del peón rural en un estilo realista con reminiscencias del teatro gauchesco (de donde proviene el personaje de Ulpiano el viejo criollo que peleó en las patriadas), el naturalismo de Sánchez y el costumbrismo, en la selección de los personajes, en el lenguaje y en las situaciones. Con un desarrollo claramente destinado a probar la tesis realista mencionada, apoyada en el encuentro personal como procedimiento dramático, con una estricta causalidad y una extraescena realista, y un personaje central, el trabajador zafrero del campo, como antihéroe pasivo, cuya débil acción está destinada al fracaso, la obra revela una clara intertextualidad con el realismo reflexivo de Miller en la medida que supera el realismo ingenuo no existe personaje embrague, ninguno de los personajes puede considerarse portavoz del pensamiento del autor, y están presentados con ironía la bonachonería y moral ingenua del peón zafrero, así como las exaltaciones patrióticas del viejo Ulpiano. El principio constructivo sigue siendo el encuentro personal pero sin verdadero progreso en la situación ni en la intriga (no consigue trasladar ni curar a la niña que morirá al final), y el diálogo entre los personajes, apunta a la realidad rural del país y a las condiciones de vida del peón, en forma referencial, aunque con abundante juego de la imaginación, un lenguaje poético y con alcance simbólico.

Sólidamente arraigada en los intertextos de la tradición teatral criolla, y más específicamente en la textualidad del teatro gauchesco y de Sánchez, la obra dramática y el espectáculo, incorporan los procedimientos del realismo de Miller, como elemento modernizador y desbordan los límites del realismo fotográfico. Entre los recursos que amplían los alcances del realismo ingenuo podemos señalar el cruce de tres anécdotas paralelas, la construcción de personajes contrastantes y sobre todo el cruce entre percepción real y creación imaginaria que parece replantear los límites mismos de la

ficción . Los juegos del niño, la inventiva y agudeza socarrona de los cuentos del viejo, pero también la alucinada visión de Ulpiano al final , son atravesados por los recuerdos de un pasado heroico y por evocaciones al borde la alucinación, para recuperar en otro nivel de la semiosis la coherencia semántica del texto: el valor simbólico de las imágenes que revelan las ansias de libertad de una conciencia no alienada y apuntan a un llamado a la insurrección apoyada en la historia del país y viva aún en los recuerdos del templado anciano, en una buscada ambigüedad entre percepción, imágenes del sueño y recuerdos.

Así, los sueños parecen poblar el escenario, del mismo modo que los caballos soñados o inventados (cuyo galopar se oye en algunas puestas en escena más recientes como una ampliación de los efectos poéticos y de los recursos teatralistas). Por otra parte ese llamado simbólico a la rebelión, sobre todo en el grito final de Ulpiano, aparece con toda la ironía y la distancia que significa presentar ese grito como parte de los excesos delirantes y alcoholizados del gaucho viejo, lo que impide que la obra caiga en una presentación ingenua del desborde emocional y revele, en cambio, una clara voluntad de acotar lo sentimental de acuerdo a la visión desencantada del realismo reflexivo.

Participan, también, de ese fuerte compromiso con lo social en el difícil contexto del momento obras como *La espiral* de Enrique Guarnero, dirigida por Alberto Candéu con la Comedia Nacional (1971), que también parte de una tesis realista, a partir de un tipo de textualidad convencional y personajes cotidianos fuertemente referenciales, con una concepción de la puesta en escena mimética, una causalidad y cronología tradicionales y un desarrollo de la acción de acuerdo al modelo aristotélico de presentación nudo desenlace. La obra denuncia, sin embargo, múltiples males de la sociedad uruguaya contemporánea, la venalidad de los funcionarios públicos, la rapacidad e hipocresía de los políticos, el clientelismo vergonzoso, en una sociedad en descomposición. Las autoridades de gobierno hicieron que la pieza bajara de cartel a las pocas semanas por las presiones de la prensa y de diversos sectores conservadores, sin llegar a su prohibición.

Por otra parte en *La gotera* de Langsner (1973), dirigida por César Campodónico con El Galpón se pueden reconocer, también, varios rasgos del realismo reflexivo, con toques costumbristas, un humor permanente y un alcance alegórico, en una parodia del realismo ingenuo, aunque con una intertextualidad del teatro del absurdo que se manifiesta en forma creciente en el desarrollo de la acción. Hasta la mitad del espectáculo, predomina la caricatura, la burla al sentimentalismo, el desarrollo de una causalidad explícita, con extraescena y prehistoria absolutamente referenciales y reconocibles, con un personaje central reducido a la condición de un mediocre antihéroe minusválido, cuya pobre e inútil actividad inicial quedará anulada, y que son algunos aspectos de ese realismo reflexivo (Pellettieri, 1997, 201). El espectáculo se apoya parcialmente en el principio constructivo del encuentro personal aunque parodiado, en diálogos de sordos: el personaje central no mide sus propios impedimentos y recurre a ridículos remedios frente al progresivo desmoronamiento de su entorno. Hasta la mitad de la obra tiene cierta actividad, pero sus acciones no aportan ningún mejoramiento, ni generan modificación alguna frente al avance de la catástrofe y sus torpes y patéticos intentos le cuestan heridas y caídas, con toques de humor negro caricaturesco, para terminar en el fracaso y en la muerte. La obra termina con una extraescena y situaciones antirreferenciales y absurdistas, con alcance alegórico -la abulia y ceguera de una población pasiva que no reacciona frente a la grave situación del país, y un final amenazante: la imagen de la ciudad entera inundada y el agua rodeando el edificio con los personajes refugiados en la azotea, como alusión transparente a la situación del país. De modo que el espectáculo cruza procedimientos y rasgos propios del realismo reflexivo con algunos del absurdo, entre otras intertextualidades, en una modalidad que Pellettieri llama “de intercambio de procedimientos” (1997, 201) y que estudiaremos más adelante.

b) El microsistema del teatro del absurdo o neovanguardia.

Si la intertextualidad de las diversas formas del realismo de Arthur Miller, con sus variantes psicológicas de Tennessee Williams y posteriormente de Edward Albee, inciden claramente en la modernización del sistema teatral uruguayo, otro factor decisivo en dicha modernización fue la incorporación de la intertextualidad del llamado ‘Teatro de vanguardia’ (Pronko, 1961) o ‘Teatro del absurdo’ (Esslin, 1966) o de la ‘neovanguardia’ (Bürger, 1974).⁵⁰ Esta incorporación se produce desde fines de la década del cincuenta, a partir de la traducción y escenificación de obras de Ionesco, Beckett, Genet, Pinter y posteriormente de una producción de textos y espectáculos uruguayos a partir de aquellos modelos. Sin embargo la recepción de textos teóricos y de creación de la vanguardia histórica existe desde los años veinte, especialmente las declaraciones y manifiestos de Marinetti y de André Breton, discursos, poemas y piezas de Apollinaire y de Cocteau, entre los más importantes, y cuyos textos tenían gran circulación en la capital, como se comprueba a través de las ofertas de las librerías, los anuncios y comentarios en diarios y publicaciones periódicas de Montevideo. Pero también a través de importantes revistas literarias como *Los nuevos* (1920) que incluye textos de Apollinaire y Gerardo Diego, junto al franco-uruguayo Jules Supervielle, *Pegaso* (1918-1924) que cuenta con colaboraciones de Barradas, Figari, Quiroga, Reyles y sobre todo *Cartel* (1929 y 1931), de clara tendencia vanguardista, ilustrada con grabados de Barradas y Cúneo, y *La Cruz del Sur* (1924-1931) en la que colaboraron Fernán Silva Valdés, Nicolás Fusco Sansone, Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty, y Francisco Espínola (Oreggioni, 1991, 72-74; 323-24; 372).⁵¹

La incorporación de la renovación escénica que aportaron las vanguardias históricas aparece también en algunos textos dramáticos y espectáculos teatrales uruguayos de intertexto vanguardista publicados y estrenados en las primeras décadas del siglo XX en los escenarios del país. Señalaremos a modo de ejemplo dos obras claramente vinculadas a la

⁵⁰ Bürger distingue lo que él llama la vanguardia histórica de principios de siglo, la vanguardia rusa, el dadaísmo, el surrealismo, y con algunas restricciones el futurismo italiano y el expresionismo alemán (54) de la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta, o mejor de las ‘tentativas neovanguardistas’ (54) de esas décadas porque aunque tengan los mismos objetivos que la vanguardia, ‘el reintegro del arte en la praxis vital’, esto ya no puede plantearse seriamente después del fracaso de las intenciones vanguardistas anteriores (55). Más adelante señala como uno de los rasgos principales de la vanguardia histórica el cuestionamiento de la institución misma del arte como tal (62). Ver una síntesis del planteo de Bürger en Pellettieri (1997, 157 y ss.)

vanguardia histórica: *Interferencias* de José Pedro Bellán (1889-1930), que fue publicada en 1930 y no fue estrenada y *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola publicada y estrenada en 1937 en el Estudio Auditorio del SODRE (ex Teatro Urquiza),⁵² que puede considerarse la primera obra vanguardista estrenada en un escenario en Montevideo por una compañía uruguaya. A esas piezas debería agregarse, el estreno, un par de décadas después, de *El cuarto de Anatol* (El Tinglado, 1956) de Jorge Bruno, como veremos.

Si el proyecto de las primeras vanguardias o ‘vanguardias históricas’ (Burger, 1987), su especificidad histórica desde el punto de vista de su postura estética, era el de un rechazo radical al “estatus” del arte como institución en la sociedad burguesa, a la que buscaban destruir, así como al esteticismo y a la autonomía del arte en esa sociedad, al mismo tiempo buscaban “intentar organizar a partir del arte una nueva praxis vital” (Burger, 1987, 104). Y el fracaso de ese intento de destruir la institución arte, como señala Pellettieri, quizás haya logrado “acabar con la posibilidad de que una determinada tendencia artística pueda presentarse con la pretensión de validez general” (Pellettieri, 1997, 158). En la segunda vanguardia o ‘neovanguardia’ como la llama Bürger (1987) el absurdo del mundo y de la existencia humana, están presentados a través de un arte que rompe con las convenciones mismas de la representación teatral pero no con la institución teatro o la institución arte, “por el contrario, buscó un lugar protagónico dentro del campo intelectual” como señala Pellettieri retomando a Bürger (Pellettieri, 1997, 159).

⁵¹ Cf. *Diccionario de literatura Uruguaya*. Tomo III, Alberto Oreggioni, director. Montevideo, Arca, 1991, p. 72-74; 323-324 y 372.

⁵² Si tomamos en cuenta que *Interferencias* no fue estrenada, *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola, que fue puesta en escena en el Estudio Auditorio del SODRE (ex Teatro Urquiza) en 1937, sería la primera pieza vanguardista de cierta envergadura y de autor uruguayo estrenada en Montevideo. Se trata, además, de un autor hoy canónico de la literatura uruguaya y que en aquel momento ya gozaba de un sólido prestigio en el campo intelectual por su novela *Sombras sobre la tierra* (1933) y por su condición de crítico teatral del diario *El País*. La pieza estrenada, *La fuga en el espejo*, de clara intertextualidad absurdista en una variante poética, provocó desconcierto e interés en el público y en la crítica especializada, con numerosas notas previas, artículos críticos y comentarios en la prensa (Luisa Luisi escribe cuatro largas notas en que analiza detalladamente el texto y la puesta en escena en “La página para luego” del diario *El Plata* del 20; 21; 27 y 28 de julio de 1937) y en la radio, e incluso un foro con el autor al final de la sexta y última representación (Cf. Mirza, 2001).

La neovanguardia o teatro del absurdo como lo llama Esslin (1966) al expresar la pérdida de las certezas fundamentales y el sinsentido de la existencia, buscó destruir, también, la autocomplacencia del hombre en su rutina, la automatización de la vida, en un intento por despertar su conciencia ante los problemas fundamentales de la condición humana. El sentimiento de desamparo, la soledad radical del hombre, la angustia metafísica ante lo insólito y absurdo de la condición humana, la ausencia de creencias y relatos totalizadores (Lyotard, 1979) y la condición irrepresentable de un mundo incomprensible, son los temas recurrentes de las obras de la neovanguardia, pero también los automatismos, la pérdida de la conciencia, la masificación y la deshumanización. Como señala Ionesco:

El teatro se encuentra en la exageración extrema de los sentimientos, exageración que disloca la chata realidad cotidiana. Dislocación, también, desarticulación del lenguaje. Para arrancarse a lo cotidiano a la costumbre a la pereza mental que nos oculta la extrañeza del mundo, hay que recibir un porrazo. Sin una virginidad del espíritu sin una nueva toma de conciencia no hay teatro, no hay arte tampoco, hay que realizar una suerte de dislocación de lo real [...]. La palabra no es más que uno de los elementos de choque del teatro... hay otras foras de teatralizar la palabra: llevándola a un paroxismo, para dar al teatro su verdadera medida que está en la desmedida, el lenguaje debe casi explotar, o destruirse, en su imposibilidad de contener significaciones. (Ionesco, 1962: 13)

De modo que a diferencia de Camus o de Sartre, el Teatro del Absurdo no procede en base a argumentaciones discursivas para revelar el sinsentido de la existencia, sino que busca provocar una dislocación y desarticulación de la realidad y del lenguaje en los textos dramáticos, en el desarrollo de la acción y en los diálogos, así como una reformulación de las convenciones escénicas mismas. Es en ese sentido que señala Esslin:

El Teatro del Absurdo no procede con conceptos intelectuales, sino con imágenes poéticas [...] Muchas de las obras del absurdo tienen una estructura circular, acabando exactamente igual a como empezaron; otras progresan a través de una intensificación creciente de la situación inicial. Y como el Teatro del Absurdo rechaza la idea de que sea posible motivar la totalidad del comportamiento humano[...] le es imposible apoyarse en el suspense [...] el público se enfrenta a acciones carentes de motivación aparente, los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional.

Aquí también el auditorio puede preguntarse: ¿qué es lo que va a ocurrir a continuación? Pero puede ocurrir cualquier cosa [...] La cuestión primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino qué está sucediendo. ¿Qué representa la acción de la obra? (1966: 315).

Además de la circulación de los textos de autores de la primera vanguardia debe señalarse, también, las visitas de compañías extranjeras europeas de sólido prestigio que realizaban con frecuencia temporadas en Montevideo en las décadas del cuarenta y el cincuenta, y que en ocasiones, además de las obras de autores contemporáneos, como Anouilh, Giraudoux, Pirandello, Lorca, Alberti, Sartre, Camus, presentaban algunos espectáculos vinculados con la vanguardia histórica como *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau por la Compañía de Alta Comedia de Lola Membrives el 18 de noviembre de 1949 en el teatro 18 de Julio, o *Les mariés de la tour Eiffel* también de Cocteau, que incluía *Les pantomimes de Bip* de y por Marcel Marceau, en el Teatro Solís por la Compagnie Grenier et Hussenot el 1º de agosto de 1951 o *Barrabas* de Michel de Ghelderode por el Théâtre National de Belgique el 19 de julio de 1955, también en el teatro Solís, lo que incidía en el público, enriqueciendo su ‘horizonte de expectativa’ y favoreciendo la introducción de nuevos textos, así como la renovación de los modelos de actuación y de puesta en escena.

Con respecto a la recepción productora de la neovanguardia o teatro del absurdo, en los años cincuenta, y cuyos autores más importantes serían Beckett, Ionesco, Genet, Pinter y Adamov, fue un grupo independiente, Taller de Teatro, el primero en ofrecer dos obras de Ionesco, *La lección* y *Las sillas*, bajo la dirección de Héctor Gandós, estrenadas ambas en un mismo programa en su pequeña sala en la temporada de 1957 (el 11 de agosto). El doble programa fue elogiado por la crítica como “una lección de audacia e intensidad interpretativas, en el compromiso de un teatro agudamente vanguardista que gente con menos conciencia no hubiera cuidado tanto” como señala Mario Trajtemberg en su balance de fin de año (*Marcha*, 27-12-1957, 14), y tendrá un número importante de funciones y un éxito que llevó a su reposición en julio del año siguiente. Hacia fin de 1957, el mismo Taller de Teatro estrena, también por primera vez en el Uruguay una obra de Jean Genet, *Las sirvientas*, junto con *El escorial* de Michel de Guelderode, aunque ésta última no ocupa un lugar tan claro en la nueva tendencia.

Pero, la verdadera canonización de la neovanguardia en teatro se producirá en los primeros años de la década del sesenta. En efecto, en 1961 Alfredo de la Peña fue el primero en poner en escena una obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, con el Nuevo Teatro Circular el 5 de julio de 1961 y el 17 de noviembre del mismo año estrena *El encargado* de Harold Pinter, ambas con el Nuevo Circular. Por su parte el Teatro Circular estrena ese año *El rumor* de Boris Vian, con dirección de Pablo Béjar. Al año siguiente, el Nuevo Circular pondrá en escena *Fin de partida* y *La última cinta magnética*, mientras que la Comedia Nacional estrena *Rinocerontes* de Ionesco (1962) con dirección de José Estruch y repondrá la obra al año siguiente. Una compañía profesional de creciente prestigio y notables actores, el Teatro de la Ciudad de Montevideo estrena, también en 1963, otra obra de Beckett, *Los días felices*, con Concepción Zorrilla y Armando Halty bajo la dirección de Eduardo Schinca, en la sala del Odeón. Y al año siguiente nuevamente la Comedia Nacional presenta su segundo título de Ionesco, *El rey se muere* con dirección de Ruben Yáñez (1964).

A partir de estos estrenos un grupo surgido en 1963 e integrado principalmente por Alberto Restuccia y Luis Cerminara, *Teatro Uno*, ofrecerá el mayor número de puestas en escena de obras de la segunda vanguardia en los años sesenta y setenta, como *Acto sin palabras*, *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta magnética*, de Beckett, *La cantante calva*, *La lección*, *Las sillas*, de Ionesco, *Los enanos* de Pinter, *Las sirvientas* de Genet, *El rumor* de Boris Vian y diversos espectáculos sobre Antonin Artaud. Obras que explotan las posibilidades expresivas del absurdo y su violenta ruptura de las convenciones teatrales, con algunos logros notables como la puesta en escena de un paradigma de las vanguardias, el *Ubú rey* (1972) dirigido por Alberto Restuccia, que convertía la farsa grotesca de Jarry en un desopilante aquelarre que recurría a múltiples procedimientos de distinto origen, incluyendo el circo y el 'grand guignol', en una violenta caricatura.

En cuanto a la producción de textos uruguayos de intertextualidad neovanguardista a partir de la década de los cincuenta, y después del mencionado ejemplo de *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola, cuya intertextualidad es la vanguardia histórica, el antecedente más notable del teatro del absurdo o neovanguardia se encuentra en una obra de Jorge Bruno

El cuarto de Anatol (El Tinglado, 1956), en la que según Rama “encontramos los primeros atisbos del teatro del absurdo” en el Uruguay (1972, 200). Autor de varias piezas inéditas, el estreno de *El cuarto de Anatol* es anterior a las primeras puestas en escena de obras del teatro del absurdo en el Uruguay y sus intertextos y modelos parecen ser los de la vanguardia histórica europea, y probablemente algunas publicaciones de la neovanguardia e incluso de textos absurdistas de Albert Camus que Bruno podía leer en el original, tanto en relatos de ficción como en ensayos filosóficos (*El extranjero* y *El mito de Sísifo*, ambos de 1942, por ejemplo, tuvieron gran circulación en Montevideo), aunque sólo en cuanto a los contenidos y la posición ideológica. En efecto, Jorge Bruno, a diferencia de Camus y de Sartre que no cuestionan la institución teatro ni sus convenciones, introduce en *El cuarto de Anatol* un cuestionamiento de las convenciones mismas del teatro y de la concepción de la puesta en escena. El personaje central, por ejemplo, descubre en determinados momentos la presencia de los espectadores a quienes convierte en espías perseguidores de sus acciones, además de su visión negativa y sin sentido del hombre y del mundo, que culminan con un suicidio.

Posteriormente, en la década del sesenta, nuevas obras uruguayas incorporan intertextos y recursos absurdistas, en su concepción dramática y en la puesta en escena, a través de la distorsión de la mimesis convencional, aunque sin una coincidencia plena de procedimientos ni de concepción ideológica o filosófica. Una de ellas fue *La noche de los ángeles inciertos* (Teatro del Pueblo, 1960) de Carlos Maggi, que alterna escenas de un duro realismo con otras semifantásticas, como las invocaciones al demonio, o las ensoñaciones de Esteban y el infernal baile de máscaras de la última escena. Una obra que al decir de su director Ruben Yáñez adopta

la peculiar óptica de un psiquismo reblandecido por los golpes. Su personaje es un boxeador retirado. Este elemento es, psicológicamente, el puente estrecho y primario para que el público acceda a un mundo distorsionado, que muchas veces es el suyo: y, estéticamente un pequeño lazo tendido hacia la verosimilitud aristotélica [...] Con esta obra de Maggi intentamos universalizar en el público la experiencia de que toda existencia humana presenta fisuras, más o menos hondas, que llegan a problematizar la realidad misma, tal como la concebimos habitualmente. Se trataba, entonces de utilizar los signos de impacto esencialmente irracionales del teatro, para provocar esa intuición (Yáñez, 1962, 7).

La intertextualidad del absurdo aparece también en otro texto de Maggi, *Mascarada*, que fue publicado junto con el anterior en 1962, pero que sólo se estrenará en la década de los noventa. Tiene, también, una clara intertextualidad con la neovanguardia *La araña y la mosca* (Comedia Nacional, 1962) de Jorge Blanco, que construye una parábola del sinsentido y del absurdo, en una vertiente diferente, mediante automatismos verbales y gestuales al borde de lo farsesco, transgrediendo la verosimilitud tradicional o jugando con sus fronteras, en un texto que es considerado “uno de los intentos más serios y eficaces de una expresión de vanguardia nacional” (Yáñez, 1968, 495). Sin embargo, la obra tiene, además, una clara intencionalidad política, lo que contradice algunas premisas del neoabsurdismo, en un cruce e intercambio de procedimientos frecuentes y que ya señala Pellettieri en Buenos Aires, sobre todo a partir de 1967 (1997, 201). La “politización creciente” de los dos países incrementará “las pautas de recepción contenidista, los contenidos realistas, los aspectos comunicacionales del teatro ya implícitos en la recepción de los sesenta y en la tradición del teatro independiente” (1997, 250), como veremos.

Del mismo modo *Guay Uruguay* (1971) de Milton Schinca, dirigido por Alberto Restuccia, incorporaba recursos y procedimientos de la neovanguardia en una obra de intertexto absurdista, por la ruptura de la mimesis tradicional, el abandono de la psicología e incluso de la condición singular y estable de los personajes, la transgresión del principio constructivo del encuentro personal para sustituirlo por la parodia de los encuentros arbitrarios, ridiculizados, con personajes automatizados y mecanizados, como en la máquina de votar, o indiferenciados, que hablan como autómatas, o convertidos en animales de carga o en objetos, con recursos grotescos y de “grand guignol” como los globos que los políticos inflan a medida que enumeran sus propuestas de mejoramiento para el país y que sueltan todos juntos provocando “los desagradables sonidos del desinflamamiento” (Schinca, 1971, 7), además de la ruptura de la causalidad explícita, el desarrollo temporal no lineal de la acción y los anacronismos. Al mismo tiempo, el espectáculo incorpora algunos recursos realistas y épico-didácticos como la presencia de relatores, ciertos aspectos referenciales como las alusiones a la historia uruguaya y a algunos de sus personajes, e incluso a algunas instancias políticas concretas, pero sobre todo por su intención satírica y su afán de

demostrar una tesis realista, aunque en forma de caricatura, para referirse en forma crítica a la situación social y política contemporánea.

Sin, embargo, y a pesar de estos intertextos, la incorporación de la textualidad y la concepción escénica de la neovanguardia o el teatro neoabsurdisto no impidió en la mayoría de las escenificaciones de los sesenta y los setenta la sobrevivencia de elementos realistas. Después de un primer momento de ruptura en que las agresiones al espectador y la ruptura de algunas convenciones escénicas fueron incorporadas a algunas producciones uruguayas, las escenificaciones de la neovanguardia buscaron otras formas de sacudir al público.

Contrariamente a la concepción de la neovanguardia en Europa, la recepción del absurdo por la crítica subrayó, incluso en los rasgos más notorios del teatro del absurdo, su intencionalidad de crítica social y política. Ángel Rama afirma que los dramaturgos de fines de los sesentas comenzaron a romper los preceptos realistas intentando estructuras simbólicas, planteo de situaciones absurdas que resultaban explicativas de distorsionados aspectos de la realidad nacional (Rama, 1972, 201). Al mismo tiempo y revelando nuevamente la importancia del compromiso político al que hacíamos referencia, como denominador común de casi todas las renovaciones y tendencias teatrales en los sesentas, y el predominio de las formas del realismo, el crítico uruguayo agrega que los creadores buscaron un “pacto de las formas experimentales con los temas de agitación y protesta social que hasta ahora parecían indisolubles de las tradiciones neorrealistas” (201).

La necesidad de conectar las imágenes de la representación teatral con el mundo convulsionado del contexto social y político, la finalidad didáctica de señalar los aspectos absurdos de la realidad que rodeaba al espectador en su sociedad contemporánea, marcan una clara oposición a la filosofía del sinsentido del absurdo europeo, tal como aparece en las posturas filosóficas de Sartre, en las reflexiones de Camus, como en *El mito de Sísifo*; y en algunas de sus piezas teatrales (que no incorporan el absurdo en los procedimientos dramáticos y escénicos, pero se apoyan en la misma concepción filosófica), como *Calígula* o *El malentendido*; o como revelan los textos de Beckett y las piezas de Ionesco que plantean la incomunicación entre los seres humanos, la falta de finalidad de los destinos individuales

y colectivos, el sinsentido y el vacío de la existencia humana misma, aunque al mismo tiempo provocan una transformación de las técnicas y convenciones de la representación.

El absurdo en el teatro uruguayo y rioplatense se conectó, a fines de los sesenta y en los setenta con el deterioro de las condiciones de vida y de las instituciones sociales, cuando la represión y la violencia de un estado deslegitimado contra los reclamos sociales, económicos y políticos de un importante sector de la población, y sus enfrentamientos con la izquierda armada, se convertían en terrorismo de estado, tanto en la Argentina como en el Uruguay. Lo que llevará la convivencia a extremos absurdos y demenciales, como señala Pellettieri y como apunta Angel Rama al tratar el tema: “el teatro descubre el absurdo nacional” (1972, 199). Del mismo modo, Griselda Gambaro declaraba en *Análisis* (21-8-67), en notas previas al estreno de *Los siameses*: “No pretendí hacer ninguna demostración [...] el teatro me sale así acaso porque estamos viviendo un mundo absurdo” (Pellettieri, 1997, 193).

La creciente conmoción política y social que podía observarse en la serie histórica, y el predominio del realismo en el horizonte de expectativa de los receptores del Río de la Plata, de esa década, generaron una confluencia del teatro de la neovanguardia y las formas del realismo en un microsistema teatral, que se inclinó generalmente hacia un teatro predominantemente realista reflexivo o crítico, como forma de acercarse al horizonte de expectativa de sus receptores, con una refuncionalización de los procedimientos y recursos del teatro del absurdo, para incorporarlos en espectáculos con causalidad más o menos explícita, personajes y extraescenas referenciales o simbólicos y una tesis realista más amplia que alcanzara, en momentos de aguda crisis, a toda la población a través de una conexión metafórica o alegórica con el contexto social y político. Como observa Pellettieri:

Los absurdistas comprendieron seguramente [hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta], que la situación político-social ‘los obligaba’ a concretar un cambio en su poética, a clarificar su metáfora de la realidad, y los realistas advirtieron que debían incluir en el desarrollo dramático de sus piezas procedimientos teatralistas que les permitiera probar una tesis realista más amplia, que fuera más allá de la clase media e involucrara, en muchos casos a la sociedad entera (1997, 201).

c) El microsistema del teatro épico-didáctico brechtiano.

La misma preocupación por el compromiso social y la concepción del teatro como instrumento de lucha ideológica y política, en un teatro capaz de “ordenar la realidad, [de] tomarla en sus momentos pregnantes” (Pellettieri, 1997, 131), se encuentra en la apropiación creadora de otro paradigma por iniciativa de los grupos independientes, primero, pero después también por la Comedia Nacional. Se trata del teatro épico-didáctico de Brecht que adquiere particular relevancia como modelo estético e ideológico y como intertexto de las obras dramáticas y de los espectáculos a fines de los años cincuenta, como ocurre algunos años antes en Argentina y en Brasil, aunque existen antecedentes que remontan a 1945 el primer Brecht en Brasil, en *Sao Paulo* y a 1930 el primero en Argentina.⁵³

A partir de la recepción productora del primer texto de Brecht en el Uruguay, *La ópera de dos centavos* con traducción de Mercedes Rein, cuya puesta en escena por el teatro El Galpón en 1957 (dos meses después de su estreno en Buenos Aires), bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, fue saludada como “un primer contacto apasionante con Brecht” (*El País*, 27 de diciembre de 1957) y de las críticas sobre ese estreno, se multiplicaron los estrenos y los artículos sobre sus textos dramáticos y su teoría del teatro.

Al año siguiente, en 1958, Laura Escalante estrena un excelente montaje de *Madre coraje* con Club del teatro y China Zorrilla como protagonista, y tanto el espectáculo como

⁵³ En Brasil la primera escenificación de un texto de Brecht se dio en 1945 en Sao Paulo, *Terror y miserias del Tercer Reich*, por un grupo de aficionados, en el salón de fiestas de Apisp: “A mais antiga encenação de Brecht no Brasil deve ter sido a de 1945. Foi a peça Terror e miséria do Terceiro Reich, apresentada no Salão de Festas da Apisp...” (Camargo Costa, 1996, 190). Por otra parte en Buenos Aires se estrena en 1954 *Madre Coraje* por *Nuevo Teatro*, con dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini y esta es la primera versión de largo aliento. Pero existe una versión anterior y en alemán de *La ópera de dos centavos* por la Compañía Tairoff estrenada el 5 de agosto de 1930 y otra en ‘idisch’ de *El soplón* –uno de los cuadros de *Terror y miseria del Tercer Reich*, por el *Teatro IFT* en 1949; y en el mismo idioma y teatro en 1953 una versión de *Madre Coraje*, además de una *El*

el trabajo de la actriz fueron destacados como de lo mejor de ese año. En 1959, el propio Atahualpa dirigirá, también con El Galpón, *El círculo de tiza caucasiano*, su segunda puesta en escena de un texto de Brecht. El espectáculo tuvo un “éxito resonante” de público y la crítica aplaudió en forma unánime la dirección y el trabajo del elenco de El Galpón, en su conjunto, subrayando el interés del texto y del autor. En un balance de fin de temporada en *El País*, periódico conservador y de posición oficialista incluso en el período autoritario, se llega a afirmar incluso que

El círculo de tiza caucasiano está entre los textos más importantes del siglo y resulta además esclarecedor de las ideas de Bertolt Brecht, declarado marxista que sin embargo sabe ver el mundo con objetividad y que aquí defiende una convicción justa y muy compartida: que las cosas de este mundo sean de quienes las saben usar, mantener o trabajar” (*El País*, bajo el título: “Teatro del año”, sin firma, 31 de diciembre de 1959).

También se subrayaban las innovaciones escénicas de “una obra esclarecedora de las teorías teatrales del autor, de su famoso distanciamiento entre el personaje y la platea, tendiente a evitar que el espectador se comprometa emocionalmente con la anécdota” (*El País*, sin firma, 31 de diciembre de 1959). Atahualpa del Cioppo recibió el premio Casa de Teatro por la mejor dirección de ese año.

De este modo se consolidaba el ingreso de un nuevo autor dramático y un nuevo paradigma escénico en nuestro sistema teatral, a través de una recepción creadora de modelos europeos que rápidamente serán reelaborados en nuestro país. Al año siguiente El Galpón fue invitado por la Federación Argentina de Teatros Independientes y por el Teatro Ift de Buenos Aires a presentar el espectáculo en la capital argentina, donde recibió, también entusiastas elogios de la crítica que le concederá al final de la temporada el premio *Talia* al mejor espectáculo extranjero del año.

A partir de ese impulso las puestas en escena de textos de Brecht así como el estudio, discusión y aplicación de sus propuestas teóricas y prácticas sobre la concepción del teatro y

soplón en una versión en castellano de Néstor Ibarra, que se conoció en setiembre de 1946

el montaje escénico, se multiplican con la incorporación de directores como Jorge Curi, quien dirige en 1960 *Terrores y miserias del Tercer Reich*, también con El Galpón; del mismo modo que Roberto Fontana, Carlos Aguilera, Ruben Yáñez, nuevamente Atahualpa del Cioppo, César Campodónico, Omar Grasso, Amancer Dotta, y Jorge Curi, esta vez con el Teatro Circular, antes de la dictadura.

Por otra parte, la presencia de Brecht a través de las primeras escenificaciones de sus textos y de la circulación de sus obras dramáticas en alemán, pero sobre todo en traducciones (al italiano, al francés y al castellano), se amplía con la de sus escritos teóricos (especialmente el *Pequeño Organon*), sus poemas, cartas, comentarios, diarios, entrevistas y paratextos varios, además de los comentarios críticos sobre su obra. De este modo se fue creando un paradigma brechtiano de gran influencia en el sistema y de alcance no exclusivamente teatral.

Debe observarse, también, que la productividad de ese modelo (en permanente transformación) surge de una reelaboración y una interpretación localizada (espacio-temporalmente) a partir de textos provenientes de otros centros culturales, que se cruzan con los textos dramáticos y espectaculares, las convenciones y paradigmas de nuestra propia tradición teatral, literaria, artística e histórica. Este juego polifónico propio de todo sistema cultural, se potencia a su vez por las particulares características del teatro como espectáculo, con sus múltiples sujetos de la enunciación (autor, director, actores, etc.) y cuya recepción y atribuciones de sentido se realiza a través de la compleja mediación de la puesta en escena, de acuerdo a las diferentes condiciones de emisión y de los contextos de recepción que incluyen los aspectos políticos y sociales. De modo que la recepción del modelo implicará siempre una reelaboración que tendrá algunos rasgos característicos. Entre éstos debe señalarse en primer lugar que esa apropiación creadora transforma y adapta el modelo en función del contexto y de las necesidades ideológicas y estéticas del lugar, como ha ocurrido en varios países de América Latina y particularmente en México, Colombia, Brasil, Argentina, entre otros, donde “la producción dramática de los autores [y directores]

hispanoamericanos [...] estaba lejos de ser una imitación por tratarse de la adopción del sistema Brecht [...] como modelo operatorio” (De Toro, 1984, 54).

De allí la gran libertad en la recepción productiva de las obras de Brecht y en la adopción del modelo. En segundo lugar un aspecto ideológico: los autores y directores uruguayos (y latinoamericanos) encontraron en el paradigma brechtiano la forma de canalizar su preocupación por “desenmascarar las contradicciones sociales y su deseo de incidir en la sociedad en que viven a fin de cambiarla”. Esa necesidad de incidir en el proceso de transformación de una realidad injusta encontró en el ‘sistema Brecht’ la posibilidad de una politización del teatro y su incorporación como instrumento de lucha ideológica en momentos históricos claves de esa toma de conciencia histórica, “sin caer en la obra social o en el panfletismo carente de todo valor artístico (De Toro, 1984, 56). De allí, también, que en la medida en que se acentúa el combate político y se agravan las condiciones sociales y económicas, se intensifiquen los aspectos didácticos e ideológicos, tanto en las puestas en escena y adaptaciones de los textos de Brecht como en la creación y escenificación de textos uruguayos de intertextualidad brechtiana.

El paradigma brechtiano, de creciente gravitación en el sistema teatral uruguayo, alcanza su apogeo a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta en los momentos de más dura confrontación ideológica con el poder. Justamente entre 1968 y 1973, en sólo seis años se estrenan diez espectáculos sobre textos de Brecht, sobre todo por *El Galpón* y *Teatro Circular*, más uno por *Grupo 68* y otro por la *Comedia Nacional*,⁵⁴ sin contar las adaptaciones brechtianas de clásicos como *Fuenteovejuna* (1969-70-71) o de textos

⁵⁴ Los espectáculos son los siguientes: *Los fusiles de la madre Carrar*, por Grupo 68 con dirección de Carlos Aguilera (1968), *El señor Puntilla y su criado Matti*, por El Galpón dirigido por Atahualpa del Cioppo (1969), *Galileo Galilei*, por la Comedia Nacional, bajo la dirección de Ruben Yáñez (2ª versión, 1970), *La ópera de dos centavos* por El Galpón bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo (2ª versión, 1970), *Los fusiles de la patria vieja* (sobre *Los fusiles de la madre Carrar*), por Teatro Circular, con dirección de Omar Grasso (1971), *La madre* (sobre Gorki) por El Galpón bajo la dirección de Amanecer Dotta (1971), *Canciones, poemas y escenas de Bertolt Brecht* por El Galpón bajo la dirección de Jorge Curi (1971), *La resistible ascensión de Arturo Ui* por El Galpón bajo la dirección de Ruben Yáñez (1972), *Los días de la Comuna de París*, por Teatro Circular, bajo la dirección de Omar Grasso (1972), *Moritat* (sobre canciones, poemas y escenas de Brecht) por Teatro Circular con dirección de Jorge Curi (1973).

contemporáneos como *Libertad Libertad* (1968-69-70-71-73), con reposiciones a lo largo de tres y de cinco años respectivamente. Pero, también, las puestas en escena de textos uruguayos con notoria intertextualidad brechtiana como *Malcolm X* (1969), *La república de la calle* (1973) y sobre todo *Operación masacre* (1973), cuyo éxito de público fue tal que el Teatro Circular tuvo que ofrecer tres funciones los sábados además de las dos funciones habituales de los domingos para satisfacer la demanda del público que agotó las localidades en la semana anterior (Cf. *Marcha*, 7-9-73).⁵⁵ A tal punto que no era extraño encontrar en las carteleras de fin de semana de esos años tres o cuatro espectáculos sobre textos de Brecht o sobre adaptaciones brechtianas de otros textos.

El momento de la aparición de Brecht coincide, como vemos, con el crecimiento del teatro militante en el Uruguay a medida que se deterioraban las condiciones del pacto social con las clases dominantes, como ocurría, también, en otras regiones de América Latina. También coincidía con el surgimiento de la Revolución Cubana que había logrado el derrocamiento de un poder autoritario y corrupto, y proponía un modelo de gobierno y de sociedad igualitaria y socialista en América Latina. El sistema teatral, a impulsos de los grupos de Teatro Independiente, buscaba la creación de un arte comprometido con el hombre, un agente de transformación hacia una sociedad más equilibrada, más justa y con menos excluidos: “un teatro del pueblo y para el pueblo”, como rezaba la conocida fórmula de Romain Rolland, un teatro que ya Rousseau y Diderot reclamaban y que de algún modo intentó realizar la Revolución Francesa en agosto de 1793, con funciones populares en el Teatro de la República cuya cartelera de anuncios rezaba: “Por y para el Pueblo” (Rolland [1903] 1953, 60-61).

De allí que la concepción brechtiana del teatro como instrumento dialéctico generador de una toma de conciencia del espectador, para el reconocimiento de su propia realidad, de sus condiciones sociohistóricas y de las contradicciones que éstas contienen, así como de las fuerzas opresoras que lo dominan, esta visión del teatro como instrumento de

⁵⁵ Cf. nuestro artículo: “Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo” en *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. R. Mirza ed. Montevideo, Banda oriental-ITI, 1996, p. 31-44 y también “Itinerario de Brecht en el Uruguay. Un paradigma avasallante” en *Teatro al Sur*, Año 5, N°8, mayo de 1998, 16-20.

liberación del individuo, venía a responder en buena medida a la misma búsqueda, a los mismos objetivos e ideales del teatro independiente. Un teatro que en América Latina se mostraba cada vez menos indiferente ante las injusticias sociales del continente y asumía un creciente compromiso político con los pueblos del Tercer Mundo, en un contexto que encontró su gran catalizador en la revolución cubana como modelo de transformación. Como señaló varias veces Atahualpa del Cioppo, aludiendo a esa coincidencia ideológica y a la búsqueda de un teatro que no fuera ajeno a la conciencia histórica y que incidiera en su esclarecimiento: “éramos brechtianos sin saberlo”. Esta confluencia incluía, junto a la concepción de la función de la cultura y el arte en la sociedad, un compromiso militante y alerta, consciente de las “dificultades para decir la verdad” pero empeñado en levantar “el desafío de mostrar la realidad como transformable” (De Tavira, 1984, 38).

El propio Atahualpa, ante su primer estreno de Brecht y con plena conciencia de la magnitud del nuevo autor y de su propuesta, señaló la importancia y la responsabilidad que ello implicaba en la *Revista de Teatro Independiente* (Nº 7, set. de 1957):

Con *La ópera de tres (sic) centavos* El Galpón se enfrenta a una de sus más grandes responsabilidades como institución de arte escénico preocupada por la cultura pública. Porque Brecht es un hecho singularísimo dentro de la dramaturgia contemporánea, [...] Brecht no tiene la menor duda sobre la transformación que han sufrido las sociedades humanas de los últimos 40 años [...] lo primero que le ha preocupado son las condiciones de esa sociedad, sus conceptos [...] y descubre qué hay de caduco en ellos. Asume, por lo tanto, una actitud crítica a fin de que la conciencia no se deje arrastrar por los espejismos - encantadores a veces- [...] que tanto en el arte como en la cultura [...] han sabido crear los dirigentes ideológicos de la burguesía (en *Escénica*, 1984, *Revista de teatro de la UNAM*, Epoca I, Nº8, julio 54).

Estas consideraciones revelan coincidencia ideológica en la concepción de la sociedad y de la función del teatro en ella. Por otra parte y ante los aspectos más técnicos de la propuesta brechtiana, éstos serán incorporados gradualmente a sus montajes. Sobre el punto señala también Atahualpa con precisión, en la misma revista, aludiendo al efecto de distanciamiento, aunque sin nombrarlo:

Brecht exige del intérprete de sus obras una actitud vigilante, consciente frente a un personaje, de modo que si debe representar un pillo no se solidarice con él, sino que lo exponga con la mayor fidelidad a la consideración de los otros, sin que los sentimientos, conmoviéndonos, falseen la rectitud del juicio a que debemos someterlo.....(en *Escénica*, 1984, p. 54)

Al mismo tiempo es consciente de la necesidad de introducir gradualmente estas y otras novedades de la propuesta y apela a continuación, a la colaboración del público y de la crítica a través de su artículo, en interesante señal de una particular comunicación entre emisores y receptores en el sistema teatral uruguayo de ese momento, y de lo que se esperaba de las revistas como espacios de ampliación y enriquecimiento, por vías no teatrales, de la comunicación entre realizadores y espectadores, incluyendo a los críticos en su doble función de receptores del espectáculo y nuevos emisores de un discurso que analiza y emite un juicio sobre él:

El público y la crítica deberán colaborar en esta introducción de Brecht en nuestro medio, tratando de considerar, comprender y aceptar lo que sería el común denominador de la estética brechtiana: esto es que así como delante de una obra el espectador burgués y de casi todo el teatro hasta ahora sentía más que juzgaba, ahora debe juzgar más que sentir [...], pero sin olvidar que se trata de relaciones entre personas, con las contradicciones inherentes a todo individuo. No se trata pues, de dar esquemas o abstracciones, sino de encarnarnos con seres vivos (en *Escénica*, 1984, 55).

Los aspectos técnicos serán justamente los más coyunturales y pasajeros, como veremos. Pero lo que nos interesa señalar es que el auge de la teoría y práctica brechtianas y del teatro épico-didáctico, sobre todo para algunos directores, actores y elencos, llevó a una asimilación e incluso una impregnación del modelo que se aplicaba en función de criterios estético-políticos, a textos de otros autores de ideologías similares en mayor o menor medida, como Dürrenmatt o Weiss, y también a autores clásicos.

La intertextualidad brechtiana se manifestó, por lo tanto, no sólo a través de la traducción y puestas en escena de sus piezas, sino también en las adaptaciones de piezas clásicas o contemporáneas, a partir de sus propuestas teóricas, con una ideologización de sus contenidos para rescatar su capacidad de interpelarnos, pero también en escenificaciones de algunas obras uruguayas. El rechazo del sentimentalismo y el realismo ingenuo, la ruptura con el ilusionismo naturalista, la propuesta de una tesis realista que tiene una finalidad social, son comunes al teatro épico-didáctico brechtiano y al realismo reflexivo, como hemos visto, e incluso en este sólo aspecto coinciden parcialmente con la neovanguardia. Pero a ello se agrega el famoso efecto de extrañamiento o distanciamiento (*Verfremdung-Effekt*) que debía producir el espectáculo teatral en el espectador a través de una serie de procedimientos para que descubriera las contradicciones de su propia condición histórica y social, en una toma de conciencia de su verdadera situación y de los mecanismos de poder que lo manejan y lo explotan detrás de las máscaras democráticas.

Similar finalidad tenían la presentación en cuadros o escenas sucesivas, la forma narrativa y abierta, épico-didáctica, con relatores, comentaristas o presentadores, los carteles con leyendas y títulos para las escenas, las proyecciones de secuencias de films o de fotografías, las canciones que comentaban la acción, los actores que se desdoblaban y asumían diversos papeles, para generar una distancia entre ellos y su personaje, así como otros mecanismos para romper la ilusión, como vestirse y desvestirse en escena, la luz uniforme, la ausencia de efectos especiales y el rechazo de la 'magia' ilusionista, eran otros tantos recursos que serían cada vez más frecuentes en las escenificaciones uruguayas de textos de Brecht, de Peter Weiss, de Dürrenmatt, pero también en adaptaciones de clásicos, con diversas variantes, o en textos de autores uruguayos. Sobre todo en algunos grupos independientes, como el Teatro Universal, El Galpón o Teatro Circular, con espectáculos antológicos como *Madre coraje* (Club de Teatro, 1958) bajo la dirección de Laura Escalante, *El círculo de tiza caucásico* (El Galpón, 1959) dirigido por Atahualpa del Cioppo, *La resistible ascensión de Arturo Ui* (El Galpón, dos versiones: 1965 y 1972, con dirección de Atahualpa del Cioppo y Rúben Yáñez respectivamente), *La ópera de dos centavos* (El Galpón, 1970 en otra puesta en escena de Atahualpa del Cioppo), *Los fusiles de la patria vieja* (sobre *Los fusiles de la madre Carrar*) y *Los días de la Comuna de París*

(ambas dirigidas por Omar Grasso con el Teatro Circular, en 1971 y 1972, respectivamente) que obtuvieron un resonante éxito:

En estrecha conexión y con diversos puntos de contacto con el paradigma brechtiano, como variante del teatro político, se escenificaron obras del teatro testimonial de Peter Weiss, en espectáculos que también marcaron el sistema como *Marat-Sade* (Teatro Universal, 1966) estreno mundial en español, bajo la dirección de Federico Wolff, en un espectáculo que resultó uno de los más destacados de la década, del mismo modo que el sobrio e implacable montaje de *Los testimonios* (El Galpón, 1968), bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, o *El canto del fanteche* (1969) dirigido por Ruben Yáñez. Textos dramáticos escenificados con procedimientos brechtianos antiilusionistas, con proyecciones, relatores, comentaristas, cuyo valor contestatario que apelaba a la reflexión y a la razón más que la emoción y al sentimiento, era realizado en la puesta en escena y en la recepción del público por el contexto político mencionado.

El teatro 'oficial' se hizo debilmente eco del nuevo paradigma probablemente por la conocida pertenencia del autor al partido comunista en la Alemania Democrática. Aunque el prestigio internacional de Brecht y su relativa canonización en el Uruguay a partir de escenificaciones de gran éxito y con varios premios, hizo que la Comedia Nacional realizara una puesta en escena de *Galileo Galilei* (1964), bajo la dirección de Rúben Yáñez; decisión favorecida, también, por la legitimación internacional que le daba la película protagonizada por un actor del prestigio de Charles Langhton. El espectáculo tuvo muy buena recepción del público y de la crítica y fue incluido en la gira de la Comedia Nacional al año siguiente (1965) por varias ciudades del interior del país entre las cuales Paysandú y Salto (Vanrell 1987, 140); posteriormente la Comedia Nacional repondría la puesta en escena de la obra, con la misma dirección de Yáñez, versión que se presentaría, también, en Buenos Aires (agosto-setiembre de 1970), en el Teatro Cervantes (Vanrell, 1987, 157).

Una interesante variante brechtiana que se apartaba parcialmente del modelo de teatro épico, fue el de los espectáculos montados al estilo de los cabarets literarios alemanes,

los cabaret-Brecht, espectáculos de protesta, con canciones, breves escenas, relatos y comentarios, una estructura muy abierta y gran movilidad escénica. Es lo que ocurrió con el espectáculo *Libertad, Libertad* de Rangel y Fernandes, en una adaptación y dirección de César Campodónico con El Galpón (1968-73) que tuvo un éxito tan sostenido que se repuso a sala llena a lo largo de seis temporadas, como vimos (con modificaciones que actualizaban el texto a las nuevas condiciones socio-históricas de cada año), además de la edición de un disco con las canciones del espectáculo.

Más directamente relacionados con los cabarets-Brecht, sobre textos, canciones y escenas del propio dramaturgo alemán, fueron *Canciones y textos de Bertolt Brecht y Moritat* 1973 (y diez años después *Del pobre B.B.* en 1983). Ambos espectáculos armados por Jorge Curi y Mercedes Rein (también autora de la traducción), y dirigidos por Curi lograban reunir la diversión, el arte y la denuncia más o menos velada, de acuerdo a la intensidad de la vigilancia.

La permanencia del modelo –después de retraerse durante nueve años- reaparece en en los últimos años de la dictadura y se prolongará incluso aunque en forma remanente hasta el 2000, con puestas en escena de textos como *Galileo Galilei* (1982), *El preceptor* (1984), *El círculo de tiza caucasiano* (1986) y *La boda* (1986), con variantes con respecto al modelo. Todavía a fines del siglo aparecen: *La ópera de la banca privada* (1996) *Baal* (1997), *La ópera de dos centavos* (1999), y *Terror y Miserias del Tercer Reich* (2000), también con importantes diferencias con respecto al paradigma, especialmente en el uso de efectos ilusionistas.

Por otra parte, el paradigma épico-didáctico brechtiano y los propios textos dramáticos del autor alemán incidirán como modelos de escritura y de puesta en escena en la creación y escenificación de textos uruguayos entre los que pueden destacarse especialmente *El asesinato de Malcolm X* (1969) de Hiber Conteris, con dirección de Júver Salcedo en El Galpón, *Operación masacre* (Teatro Circular, 1973) armado por Jorge Curi y Mercedes Rein sobre textos de Rodolfo Walsh, bajo dirección de Curi y en

algunos aspectos de la escenificación de *La república de la calle* (1973) de Washington Barale con fotografías, proyecciones, y un estilo antiilusionista, entre muchas otras.

Pero también en la versión de *Barranca abajo* de Sánchez dirigida por Atahualpa del Cioppo en una puesta en escena de intertextualidad brechtiana que apela a la inteligencia del espectador, proyectando la acción de la obra y el enfrentamiento entre Zoilo y Juan Luis hacia una dimensión alegórica que apunta a problemas sociales, como el enfrentamiento entre latifundistas usurpadores y pequeños y legítimos propietarios rurales, como instrumento de concientización política, con recursos escénicos épico-didácticos, como cierto distanciamiento de los actores con respecto a sus personajes, la proyección de diapositivas, el despojamiento en la escenografía, el vestuario y la iluminación.

Entre las obras uruguayas de intertexto brechtiano se destaca especialmente *El asesinato de Malcolm X* (El Galpón, 1969) de Hiber Conteris, bajo la dirección de Júver Salcedo que a partir de un texto con fuerte intertextualidad brechtiana, tanto en el planteo del tema: las vicisitudes y luchas políticas de un líder que luchó por la emancipación negra en los Estados Unidos y murió asesinado, como en la concepción del texto y en los recursos escénicos del espectáculo. En efecto, allí aparecen varios de los procedimientos brechtianos mencionados junto con el llamado teatro de testimonio. Desde el comienzo aparece la puntualización histórica:

Actor 1: Esta es la historia de Malcolm X, dirigente negro de los Estados Unidos, asesinado el 21 de febrero de 1965 en el salón de baile "Audubon", en Harlem, el barrio negro de Nueva York (Hiber Conteris, *El asesinato de Malcolm X*. Montevideo, Mundo Nuevo, s/f ¿1969?, p. 7).

Inmediatamente después en otro recurso épico-didáctico, se apagan las luces de la sala, suena la batería y aparece en la pantalla "FUNERAL", mientras inicia su entrada un cortejo transportando un féretro. La sucesión de escenas y cuadros con sus correspondientes títulos, alterna luego con las canciones y la intervención de relatores y comentaristas, en una estructura abierta que recorre diversos tiempos y espacios ampliando el contexto a través de

pequeños cuadros autónomos y precisos. Asimismo las escenas que incluyen diálogos, relatos, entrevistas y discursos políticos, así como las presentaciones a cargo de relatores, tienen una fuerte apoyatura en documentación histórica, precisando las fechas, nombres y lugares, como en el caso del asesinato de John F. Kennedy. Las frecuentes intervenciones de la música (con ejecutantes en escena), de las proyecciones de imágenes en una gran pantalla atrás de los actores, y el estilo despojado del espacio escénico, pero también de la actuación y el tono de los diálogos e intervenciones del gran número de personajes, con actores encarnando varios papeles (salvo el de Malcolm), en franca oposición a lo sentimental, de acuerdo al criterio del distanciamiento, fueron, también, importantes características de la puesta en escena de acuerdo al sistema brechtiano.

Del mismo modo *Operación masacre* de Mercedes Rein y Jorge Curi sobre el texto de Rodolfo Walsh (Teatro Circular, 1973), proponía un impactante espectáculo de fuerte intertextualidad brechtiana bajo la dirección del propio Curi quien nos señaló:

En este espectáculo iniciamos la técnica del distanciamiento del actor con respecto a su personaje, como propone Brecht en el prólogo de *Antígona*, una técnica que después usé mucho en obras posteriores como *El Herrero y la Muerte* o en *El coronel no tiene quien le escriba*. El actor presentando a su propio personaje. “Mi nombre es Rodolfo Walsh”, empezaba diciendo Walter Reyno, en un escenario totalmente despojado (Jorge Curi, entrevista personal, 25-3-2003).

De acuerdo al sistema Brecht, la obra empezaba con los ocho actores presentando al espectáculo y los personajes con predominio de un estilo épico-narrativo, y en un “escenario desnudo”:

- Buenas noches. Esto no es exactamente un espectáculo.
- Vamos a contarles una historia, una historia real.
- Se trata de hechos que ocurrieron hace algunos años.
- Exactamente 17 años, en la República Argentina.
- Cada vez que volvemos a decir los nombres : Livraga, Giunta, Horacio Di Chiano...
- Carranza, Rodríguez, Carlitos Lizaso...

-Torres, Gavino, Mario Brion...

-Vuelve sobre nosotros la larga noche del 9 de Junio.

-Él, representa al periodista Rodolfo Walsh. Empezamos:

Walter -Mi nombre es Rodolfo Walsh. Soy argentino. Periodista...

(Operación Masacre, 1973, p. 1).

También hacía intervenir a relatores con voz neutra, con claro predominio de lo narrativo, introducía entrevistas que alternaban con los diálogos, frecuentes desdoblamientos de actores en más de un personaje o en relator y personaje, con un estilo sobrio y despojado en la representación, sin forzar ninguna identificación con el personaje. También la luz era neutra, el vestuario entre gris y negro, con gabardinas oscuras y una ausencia total de elementos escénicos. “Los actores no saludaban al final pero un pequeño cambio de luces en el estreno fue interpretado por algún crítico como un modo de saludo y lo dejamos” apunta Curi (Entrevista personal, Montevideo, 25-3-2003).

La crítica, también, fue entusiasta. Gerardo Fernández, destaca que el espectáculo era “una feroz requisitoria contra la arbitrariedad criminal que detenta la fuerza y la ejerce contra el pueblo”, en una versión que no duda en ubicar junto a *Fuenteovejuna*, *Los fusiles de la patria vieja*, *Arturo Ui*, *Los días de la Comuna*, como “lo más sólido y valioso que se ha hecho entre nosotros en el campo de un teatro ético-político comprometido con su tiempo”. Al mismo tiempo valora positivamente el equilibrio de la puesta en escena, que logra que los procedimientos de distanciamiento épico no alcancen a opacar la eficacia persuasiva del espectáculo (Gerardo Fernández, *Marcha*, 27-7-1973, 23).

Los mismos elogios aparecen en periódicos conservadores aunque tomando cierta distancia con respecto a los hechos, en un intento de generalización y universalización despotenciadores del impacto político inmediato (Cf. Villegas 1997, 132), como veremos cuando estudiemos el período de la dictadura (Ver apartado: **El año 1973**).

Fue también una puesta en escena de intertexto brechtiano la de *La república de la calle* de Washington Barale, con dirección de Amanecer Dotta. Aunque sin nombrarlo, la

obra se centraba en las últimas horas de la vida de Baltasar Brum, destacado político uruguayo que se suicidó en la calle como protesta ante el golpe de estado de Gabriel Terra en 1933, un gesto de protesta cívica que esperaba funcionara como llamado al levantamiento, cosa que no ocurrió. En el espectáculo se seguían diversos procedimientos de distanciamiento, como el estilo narrativo, la actuación antinaturalista y antiilusionista, reforzada por la ausencia de nombres propios de los personajes, aunque la notoriedad de los acontecimientos, los hacía fácilmente reconocibles por los espectadores uruguayos. Del mismo modo la proyección de diapositivas, en tres pantallas en el suelo y pared, con fotos de la época subrayaba el carácter documental de la puesta en escena.

Los comentarios de los críticos señalaron el carácter documental de la obra como su principal virtud, un “documento emocionante, a no perderse [con] excelente encuadre, ritmo, imágenes, [en] un trabajo de laboratorio [con] fotos retrabajadas, titulares de diarios, rostros, personajes [y] riqueza audiovisual” (*Marcha*, Isabel Gilbert, 11-10-73). Sin embargo algunos medios objetaron debilidades en la dirección y en la actuación, valorando en cambio la calidad de la escenografía de Osvaldo Reyno y de las proyecciones de fotografías de los años treinta en “estupenda compaginación visual de Enrique Pérez Fernández (Jorge Abbondanza en *El País*, 19-9-1973, p. 11; J.P.C. *La Mañana* 22-9-1973, p. 11).

Un paradigma de teatro militante de intertextualidad brechtiana: *Fuenteovejuna* por El Galpón

El espectáculo que mejor puede representar al teatro militante de modelo brechtiano de tendencia épico-didáctica a partir de un intertexto clásico, y que se volverá uno de sus paradigmas, fue la ‘adaptación libre’ de Antonio Larreta y Dervy Vilas de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega por El Galpón (1969) con dirección de Antonio Larreta. A partir de una apropiación creadora del texto de Lorca, el nuevo texto dramático (se publicó a partir del estreno)⁵⁶ y el espectáculo transformaban la obra en un formidable

⁵⁶ *Fuenteovejuna. Versión libre de Antonio Larreta y Dervy Vilas de la obra de Lope de Vega.* Montevideo, ediciones de El Galpón, 1969, 31 págs.

alegato contra los abusos del poder y de la fuerza, así como una exaltación de la soberanía del pueblo y de sus derechos, en clara conexión con la situación social que se vivía en el país y los desbordes y autoritarismos del gobierno. Recordemos que en el año anterior al estreno de la obra, en agosto de 1968, había muerto en la calle el estudiante Liber Arce, víctima de la represión policial, muerte que sería seguida de varias otras, de modo que se volvían inevitables referentes en la recepción y semantización del texto espectacular para los espectadores de la obra.

En este sentido se inclina la crítica de Gerardo Fernández, en su balance de fin de año: “Fuenteovejuna de vibrante estatura épica, de fecundo impacto [...] busca -y con qué elocuencia lo logra- mostrar el despertar de un pueblo a la conciencia de su poder colectivo (*Marcha*, N° 1476, 30-12-1969, p.). Por otra parte la puesta en escena no renuncia a la emoción ni a la sensibilidad, aunque siempre en forma contenida y controlada, al servicio de la intención didáctica, por lo menos esa fue la recepción y semantización del crítico de *Marcha* quien señala que la dirección de la obra

pulsa con maestría todas las fibras de la sensibilidad sin caer nunca en demagógicos desplantes, hasta convertir todo el espectáculo en un hito de nuestra historia teatral, en una de sus instancias más esplendorosamente combativas, de ineludible referencia a una 'lección ético-política' como dijera Isabel Gilbert en esta página, tan condigna con el Galpón en su quehacer teatral como candente en su proyección actual y de futuro [...] Es de este modo que considero a 'Fuenteovejuna' no ya el espectáculo de 1969 sino el espectáculo de la década, en el sentido de su más cabal representatividad del período [...]

Fuenteovejuna culmina y quizás cierra, agotándolo, un ciclo de un estilo realista que en el correr de estos diez años se ha ido despojando hasta alcanzar el ascetismo de este Lope (*Marcha*, N° 1476, 30 de diciembre de 1969).

El espectáculo ha incorporado, además, varios recursos brechtianos, desde la búsqueda de una toma de conciencia por parte del espectador sobre cuál es su verdadera condición en la sociedad contemporánea y cuáles los resortes del poder, hasta los procedimientos y técnicas escénicas antinaturalistas y distanciadores, a pesar de las alusiones referenciales ya señaladas.

Entre esos procedimientos destacamos en primer lugar la estructura en forma de sucesión de cuadros y escenas, que respondía a la técnica épico-narrativa de estructura abierta. En segundo lugar el uso de carteles que anuncian o resumen el *Gestus* de la acción que se presenta (el *Grund Gestus* o gesto básico), como importantes elementos de desrealización y de *literalización* de la ficción, es decir de ruptura de la ilusión. Esa aparición de carteles explicativos remiten al espectador a su propia realidad y contexto, en un lenguaje directo y coloquial que contrastaba con los versos de Lope y lo obligaba a relacionar los hechos de la ficción con sus condiciones sociohistóricas y por lo tanto a adoptar una actitud crítica frente a estos, en una elaboración consciente de su historia. Entre estos carteles destacamos algunos que tenían particular significación dado el contexto de represión y creciente autoritarismo del gobierno, con las garantías individuales suspendidas y crecientes denuncias de torturas:

El miedo se ha vuelto cotidiano,
pero la vida sigue necesariamente.
(Larreta Vilas, 1969, 15)

Un campesino va a ser ajusticiado
pero el pueblo asalta la casa del comendador
e impone su propia justicia (23);

Derrocado el tirano los que fueron sus vasallos
celebran la libertad de Fuenteovejuna
y el advenimiento del poder popular...(26);

Mientras muchos villanos han sido apresados,
otros esperan a las puertas de la cárcel,
pero a pesar de la tortura y la muerte
un pueblo unido nunca es derrotado (28).

En tercer lugar la presencia pregoneros y relatores que anticipan o comentan la acción, así como de músicos en escena con canciones que cumplen la misma función. En cuarto lugar el desdoblamiento de algunos actores que interrumpen su actuación para volverse relatores o que se revisten sus trajes en escena antes del comienzo del espectáculo, a la vista del público, del mismo modo que se despojan de ellos al final, en otra ruptura de la ilusión teatral.

Los diversos procedimientos de distanciamiento señalados, sin embargo, no eliminan completamente algunos recursos que contradicen esos procedimientos, como los efectos de iluminación, la creación de climas sugerentes apoyados en la luz, la música y el canto, los mecanismos de identificación del espectador con los personajes, así como el "pathos" de algunas escenas que los actores representan con plena identificación con el personaje, en un juego muy libre con respecto al modelo brechtiano de actuación, como en el desgarrado y fiero discurso de Laurencia, o en la muerte de Mendo y la procesión con canciones fúnebres detrás de su cuerpo llevado en brazos en uno de los finales.

La adaptación de la obra introducía, como vemos, una serie de cambios en el original de Lope, y entre los más importantes, la transformación de la comedia en tragedia (Mengo muere, a consecuencia del tormento que se le aplica), la eliminación de los personajes del rey y la reina, la introducción de los discursos de un pregón, un prólogo y un epílogo, además de alguna escena muda: las siluetas de un campesino perseguido por los soldados que lo alcanzan y lo lancean y un doble final: el que proponen los adaptadores y el de Lope (arreglado), para que el espectador elija el suyo, tal como propone el pregón.

El espectáculo resultó uno de los más notables y exitosos del período e incluso de toda la trayectoria del grupo aunque no faltaron algunos rechazos por parte de críticos de medios conservadores. Las críticas de izquierda hablaron de "magna conmemoración [...] esplendorosa creación teatral, entre las más conmovedoras que el recuerdo registra [...]"

de todo el teatro nuestro” como escribió Isabel Gilbert (*Marcha*, Montevideo, 3-10-1969), o de “espectáculo de la década” como señaló Gerardo Fernández (*Marcha*, Montevideo, 30-12-1969).

Pero el contexto político enrarecía la discusión; la obra aludía a abusos de poder en momentos en que se denunciaban torturas en el parlamento y morían estudiantes en represiones de manifestaciones callejeras. Así, no faltaron críticos conservadores que condenaron, la “insolencia” e “irreverencia” de modificar a un clásico, en un espectáculo que era resultado del “resentimiento” y “una exhumación distorsionada” del texto de Lope (Julio Cravea en *El Día*, 30/9/1969) o que utilizaba recursos, como el de las proyecciones de textos explicativos, que eran “doblemente agraviantes”: para el público que no las necesitaba, y para el clima teatral que se veía así interrumpido (*El Plata*, sin firma, Montevideo, 28/9/69). Aunque en ambos casos se valoraba, luego, la indudable grandeza y eficacia estética del espectáculo, reduciendo el hecho teatral a su función estética y desconociendo su valor comunicativo; se recurría también a la ‘autoridad’ del texto canonizado e intocable, como forma de deshistorizar el discurso literario y teatral, y por lo tanto de congelarlo en una universalidad inocua, como condición para incorporarlo a la historia, es decir para ‘aceptarlo’ (Cf. Villegas, 1997, 132), en un procedimiento que fue uno de los que ejerció la crítica hegemónica contra los espectáculos que resultaban particularmente corrosivos para el poder, como en este caso.⁵⁷

5.2. Culminación de un teatro militante: 1968-1973.

La recepción crítica ante la politización de los espectáculos.

⁵⁷ Para un análisis más detallado del espectáculo en sus diferentes aspectos (textuales, verbales, kinésicos, cinéticos, visuales y sonoros), con abundante transcripción de varias críticas, ver: Roger Mirza, "Una versión posible se convierte en arrollador e inolvidable espectáculo" en *Revista La escena Latinoamericana. El Teatro Latinoamericano 1965-1975. Una memoria*. Buenos Aires. Ed. Galema, núm.4, 1990, 39-46.

Los últimos años de la década del sesenta y primeros de la del setenta marcan, de algún modo, la culminación de un teatro político⁵⁸ y militante, un teatro comprometido con la intensa lucha ideológica del momento que generalmente no cayó en el panfleto. Ese sistema teatral ha incorporado en los años cincuenta y sesenta numerosos intertextos europeos y norteamericanos en una recepción productora y reproductora, a través de traducciones y adaptaciones para la producción de nuevos textos espectaculares. Esa apropiación incluyó, como vimos, el realismo reflexivo de Miller, el sistema brechtiano y el teatro testimonial de Weiss y Wesker, además de los textos del teatro del absurdo o de la neovanguardia, entre otros paradigmas. En esa recepción creadora de intertextos del sistema europeo y norteamericano, que reelaboró de múltiples modos esas intertextualidades, se incorporaban también conceptos teóricos sobre dramaturgia y sobre técnicas escénicas, como importante instrumento de renovación de los recursos teatrales, en busca de un arte anticonformista que se ofrecía, también, como respuesta a la agudización de los conflictos sociales y políticos, en un contexto histórico cada vez más convulsionado.

Es lo que señala con gran lucidez Gerardo Fernández en una evaluación de la situación política y teatral a fines de 1968, bajo el título: “Teatro 68, balance provisorio”:

Con el asesinato de Liber Arce y el allanamiento de la Univesridad, con la implantación de la censura de prensa y los intentos de reglamentación sindical, con ese descaecimiento que padecemos, de todos los valores sobre los que se había vertebrado la nacionalidad oriental, se desmoronan definitivamente y saludablemente los mitos de la democracia liberal, del ‘welfare state’ y la ‘Suiza de América’, el cúmulo de mentiras en que se nos había educado y que –admitámoslo- no dejaban de enorgullecernos. De este modo muere un Uruguay y con él agoniza toda una manera de encarar el fenómeno cultural y artístico. El teatro uruguayo, no podía, dados sus antecedentes, ser la excepción [...] la escena ha sido siempre en el Uruguay vanguardia dentro de la dinámica cultural del país y ha contribuido de manera poco menos que decisiva a la creación de una conciencia

lucidamente crítica de nuestros vicios y nuestras debilidades. Ahora que el país vive sus días más negros [...] el teatro se yergue otra vez como reducto y semillero de los mejores valores. Asistimos así a una lenta pero segura desaparición de toda una concepción del teatro, al tiempo que va tomando cuerpo una nueva estética portadora de los ideales de un orden social y económico que ineludiblemente ha de llegar [...] Esa asunción cabal del tiempo y el lugar en que se vive parece consolidarse en 1968 [...] Dos vertientes fundamentales adopta esa vocación de contemporaneidad de que el teatro uruguayo se muestra progresivamente poseído. La primera que es la más asequible en el plano inmediateo [...] es la del estricto contenido político. A ella se plegaron este año El Galpón con *Los testimonios y Libertad, Libertad*, y Club de Teatro con *Chau Che*, tres espectáculos que son suerte dispar adhieren, además -revolución en el contenido revolución en la forma- a las más modernas técnicas del collage y el teatro-testimonio. El primero de ellos versión poco menos que taquigráfica de las sesiones del tribunal de Frankfurt, sirvió [...] para redondear, a través de un replanteo dialéctico de las causas del nazismo, una requisitoria contra las estructuras socioeconómicas que lo engendraron, contra el sistema de valores que lo hizo posible, el mismo que hace hoy posible Vietnam y Harlem, Sudáfrica y América Latina. El espectáculo buscó en todo momento –y en todo momento lo logró- promover en el espectador la reflexión sobre las opciones presentes y futuras de la humanidad y lanzar un grito de alerta –nada desdeñable en los tiempos que corren –sobre la posibilidad de que dadas ciertas condiciones, todos podamos convertirnos en víctimas o victimarios, indistintamente (Revista *Prólogo*, Año 1, Nº 1, noviembre-diciembre Montevideo, 1968, p. 96-97. Los subrayados son nuestros).

El artículo, como vemos, hace un diagnóstico preciso del quiebre que se produjo tanto en las instituciones sociales y políticas, como en nuestro imaginario colectivo y el desmoronamiento de varios mitos sobre las virtudes de nuestra democracia liberal. Reivindica, en cambio, la importancia del rol moral, social y cultural del teatro, señalando con perspicacia una transformación en la concepción del teatro, “una nueva estética portadora de los ideales de un orden social y económico que ineludiblemente ha de llegar”. Esa transformación implica un vuelco del teatro hacia lo contemporáneo y lo político, sin descuidar la forma, defendiendo una visión del teatro como expresión y como comunicación, su función social y estética. Describe un fenómeno al mismo tiempo

⁵⁸ En el sentido de E. Piscator. (1929) 1973.

que toma posición: el teatro, a través de nuevas propuestas escénicas “el collage”, el “teatro-testimonio” promueve una reflexión dialéctica en el espectador sobre sus propias condiciones históricas.

En momentos en que la toma de conciencia y el compromiso ideológico aparecían de manera intensa en la mayoría de los ámbitos sociales y culturales, esta fuerte ideologización del sistema teatral que involucraba todo el proceso de creación, desde el texto dramático hasta la puesta en escena y que también se puede observar en la literatura y la canción, era un aspecto reclamado en forma cada vez más intensa por un sector del público, mientras subsistía, por otro lado, un teatro conservador y arqueológico que reproducía en su textualidad dramática y escénica viejas fórmulas, o un teatro pasatista de mero consumo que repetía en forma devaluada algunos éxitos de los teatros comerciales de Broadway o de Europa, produciéndose hacia fines de los sesenta una intensa polarización de los espectadores y una toma de posición también de la crítica.

Así, mientras aparecían, por un lado, encendidos elogios a algunos espectáculos fuertemente militantes y politizados, destacando su valor político y estético, justamente por su capacidad de desenmascarar los mecanismos del poder y la explotación en los tiempos duros que se vivían, tanto en lo económico y social como en lo político, por otro algunas críticas alcanzaban extremos de condena y anatema nunca vistos anteriormente, que llegaban a reclamar incluso la intervención pública ante lo que llamaban los desbordes ideológicos de algunos espectáculos que denunciaban abiertamente la corrupción de la clase gobernante, los desbordes autoritarios y el uso de la fuerza, para defender privilegios abusivos, como apuntan algunas críticas contra espectáculos como *Fuenteovejuna* (1969), *La espiral* (1971), de Enrique Guarnero, *Guay Uruguay* (1971) de Milton Schinca u *Operación Masacre* (1973) de Jorge Curi y Mercedes Rein sobre texto de Rodolfo Walsh.

Un ejemplo particularmente virulento y de graves consecuencias en momentos de fuerte intromisión del poder en el campo intelectual como los que se vivían en esos años, es el texto de Adda Laguardia sobre *La espiral* de Guarnero, estrenada por la Comedia

Nacional, bajo la dirección de Alberto Candéau, donde advierte sobre las intenciones subversivas del espectáculo. El artículo, publicado en el diario *El Día*, vocero de una fuerte tendencia conservadora del partido Colorado que era el partido gobernante, bajo el título: “¿El Intendente está enterado?” adopta un tono admonitorio no exento de amenazas, sobre todo si tenemos en cuenta que el entonces presidente Pacheco Areco, había salido de la redacción de ese mismo diario:

Si la Comisión de Teatros Municipales desconocía el texto, debe aclararlo, y procurar que un hecho tan inaudito, no vuelva a suceder. Una explicación se impone” (*El Día*, 4-7-1971, p.17). Dos días después en el mismo diario se dice:

Mientras los diarios no pueden informar sobre ciertas actividades subversivas, mientras los sediciosos que intentan efectuar sus proclamas en fábricas son juiciosamente perseguidos, he aquí una obra en cartel y una justificación oficial que debe hacer recapacitar hasta a los más remisos (*El Día*, sin firma, 6 de julio de 1971, p. 12).

Y en el balance de fin de año de la temporada teatral de 1971 se pontifica:

Es arduo intentar una revelación de lo visto en los escenarios montevidianos en 1971. En primer lugar porque la actividad teatral fue reducida a una impúdica actividad política. No es un secreto que los ‘gremialistas’ han invadido y se han rodeado de los puestos claves en la actividad teatral. Para ellos (para los marxistas y totalitarios) la misión del teatro es una sola: convertirlo en un instrumento proselitista y ganar adeptos para su causa. Convertidos en Comités de Base del llamado Frente Amplio los escasos escenarios montevidianos pasaron a ser verdaderos clubes del extremismo. En cuanto a los espectáculos agrega: estuvieron casi sin excepción destinados a desvirtuar la realidad nacional, pretendiendo hacer

creer que en el Uruguay se vive en una dictadura inaguantable (*El Día*, jueves 30 de diciembre de 1971, p. 15).⁵⁹

Importa agregar que las agresiones no se limitaron a las diatribas verbales y que éstas tuvieron consecuencias negativas concretas y en los hechos, porque el espectáculo fue levantado por las autoridades de la Comedia Nacional (que dependía de la Intendencia Municipal de Montevideo, en manos del partido colorado de gobierno) y fue repuesto en otra sala, el teatro Carlos Brussa que pertenecía a la Sociedad Uruguaya de Actores, con otro elenco. También importa señalar que los enfrentamientos desbordaban el ámbito teatral, que hubo amenazas de muerte contra los actores por este espectáculo, volanteadas en la entrada del teatro con insultos contra los actores e intentos de asalto al Teatro Solís por parte de grupos de gente con cadenas, teniendo que intervenir la policía.⁶⁰

En ese mismo año los testimonios de agresiones se multiplican. Durante una gira de *Libertad Libertad* por cuarenta y cuatro ciudades del interior de la República, en la ciudad de Trinidad, algunas personas desde el público tiraron huevos contra el escenario, golpeaban el piso y tapaban los focos, hicieron correr la voz de que habían puesto una bomba en el teatro, pero el espectáculo no se interrumpió.⁶¹

Para volver a la recepción crítica, un ejemplo que adopta una posición antitética a la anterior pero a partir, también, de una fuerte postura política, como hemos visto en otras citas, es la de Gerardo Fernández, quien elogia justamente el compromiso político y militante del teatro, teniendo en cuenta la gravedad de los conflictos sociales, económicos e ideológicos de ese momento, pero sin desmedro de los valores estéticos, sobre *Los fusiles de la Patria vieja* (Teatro Circular, 1971) a partir de *Los fusiles de la madre carrar* de Brecht, en adaptación y dirección de Omar Grasso:

⁵⁹ Sobre *La espiral* y la temporada teatral de 1971, me fue muy útil un excelente trabajo de Gabriela Ramis: "El año teatral de 1971 a través de la prensa escrita" que aporta gran cantidad de datos y comentarios sobre el tema. Estudia el caso de *La espiral* en las páginas 94 a 108. Inédito.

⁶⁰ Como nos puntualizó Enrique Martínez Pazos actor de la obra, en entrevista personal (2004).

Hermoso aporte a la campaña de esclarecimiento político en que está empeñado lo mejor de la intelectualidad uruguaya, estos *Fusiles de la Patria vieja* [...] a la vez configuran la experiencia más valiosa desde el punto de vista artístico que en el terreno de un teatro militante se haya realizado en nuestro país desde la *Fuenteovejuna* de El Galpón y Antonio Larreta (*Marcha*, 5-11-71, p.25).

También destaca la adaptación del texto de Brecht que Omar Grasso traslada “de la Guerra Civil española al Maldonado de la Cisplatina” un episodio del fugaz dominio brasileño en el Uruguay en las primeras décadas del XIX, y su vinculación con las circunstancias del presente:

no es una mera adaptación [sino] una verdadera tarea de recreación del original, que supone un minucioso trabajo de investigación histórica y una reescritura de buena parte del texto[...] y, lo que es más importante, que resulta un cuadro de puntual aplicación a la coyuntura presente: la oligarquía entreguista, la sujeción a un imperio... (*Marcha*, 5-11-71, p. 25).

El espectáculo no se limitó a la sala del Teatro Circular sino que fue llevado, también, a varios locales fuera del circuito teatral y de las salas tradicionales, como el Club deportivo Defensor de Maroñas, la Facultad de Arquitectura, la Facultad de Ingeniería, el cine de Nuevo París, y varios comités de base del Frente Amplio de la capital y de ciudades del interior del país, poniéndose a disposición de quienes lo solicitaran, en una clara confluencia de la postura ideológica y los objetivos de la puesta en escena con la actividad política de izquierda (*Marcha*, sin firma, bajo el título: “Fusiles de recorrida”, 5-11-71, p.25).

Esta práctica respondía, por lo tanto, a un compromiso consciente, largamente asumido por los integrantes de los teatros independientes; un compromiso con la militancia política que se volvía cada vez más explícito y que encontraba múltiples cauces, que se apoyaba en los sindicatos y los centros de enseñanza para llevar el teatro a

⁶¹ Como señala Adela Gleijer en *Marcha* (jueves 30-12-1971, p. 26 y 27).

otros ámbitos. En ese sentido el surgimiento del Frente Amplio en marzo de 1971, una coalición de izquierda capaz de reunir a todos los grupos dispersos de ideología socialista o afin, desde los anarquistas e independientes hasta los comunistas, socialistas y trozkistas, así como su capacidad organizativa que se expresó en la creación de cientos de “Comités de Base” en todo el país, pero sobre todo en Montevideo, ofreció un espacio en el que canalizar esa necesidad de participación en el proceso de transformación del país que se planteaban los integrantes del Teatro Independiente, a través de los espectáculos teatrales mismos. Por eso la intensa politización de un sector del teatro y también la violencia de las reacciones contrarias.

Ese compromiso y esa militancia no se manifestaba solamente a través de la elección del repertorio o de la práctica escénica, sino también en la concepción de los fines de la actividad teatral, su inserción en el medio, su incidencia en las transformaciones sociales. De allí la multiplicación de los espectáculos fuera de las salas y fuera de los circuitos centrales, la realización de funciones en los barrios, en las sedes de los sindicatos, en locales políticos, en Comités de Base, en espacios estudiantiles, en Montevideo y en las ciudades del interior, como ocurrió con *Los fusiles de la Patria vieja*, con *Libertad, Libertad* de Fernandes y Rangel por El Galpón o con *Barranca abajo*, *Las brujas de Salem*, *Bulevar Sarandí*, en los primeros años del setenta.

Un par de años después de *Los fusiles de la Patria vieja* y sobre un espectáculo del Teatro Circular, *Operación Masacre* (1973), adaptado por Mercedes Rein y Jorge Curi a partir del texto de Rodolfo Walsh, bajo la dirección de Jorge Curi, la crítica es de nuevo fervorosamente positiva, también por razones que unen lo político con lo ético y lo estético:

Espectáculo ceñido, austero [...] una feroz requisitoria contra la arbitrariedad criminal que detenta la fuerza y la ejerce contra el pueblo [...] Versión que hay que poner junto a *Fuenteovejuna*, *Los fusiles de la Patria Vieja*, *Arturo Ui* y *Los días de la Comuna*, como lo más sólido y valioso que se ha hecho entre nosotros en el campo de un teatro ético-político, comprometido con su tiempo [...] Su enorme fuerza persuasiva proviene de la

sobriedad y la objetividad documental más severas (Gerardo Fernández, *Marcha*, 27 de julio de 1973, p. 23).

Esa marcada tendencia al compromiso y a la militancia política del sistema teatral que se despliega sobre todo en la década del sesenta y que coincide con el período de la segunda modernización propuesta por Pellettieri en su periodización del teatro argentino (1997, 20), será incorporada en gran parte de la creación dramática y escénica de las más variadas tendencias y estilos y será el denominador común de una parte importante del sistema teatral, al mismo tiempo que se agudizaba la crisis económica y las condiciones de vida, con el consiguiente aumento de las tensiones sociales y enfrentamientos.

Todo lo cual producirá, también, una polarización de los espectadores y de la crítica que culminará en violentos enfrentamientos a través de la prensa en los comienzos de los años setenta. En su balance anual de 1973, año clave desde este y otros puntos de vista, Gerardo Fernández destaca en *Marcha* la necesidad del compromiso político a través del arte y específicamente el del teatro como ejercicio que pone en juego la inteligencia y el pensamiento, un arte capaz de provocar en el espectador a través de la ficción una toma de conciencia de su propio contexto social, es decir una finalidad social del arte, lo que marca otra diferencia con el teatro del absurdo europeo:

Entre otras muchas virtudes debe reconocérsele al teatro uruguayo la de haber sabido responder [...] al desafío de los tiempos, la de haber tenido en cada instancia [...] una concepción muy definida de su papel dentro de la comunidad [...]. Decía Barthes que cada sociedad debe inventar el arte que dé a luz su propia liberación, y a esa tarea se ha abocado el teatro uruguayo que de tiempo ha sólo se concibe a sí mismo en y para la militancia social [...]. Es en esta vocación de compromiso que debe señalarse una tendencia insinuada en el correr de la temporada de 1973 por los conjuntos más representativos [...] El Galpón, Teatro Circular, la propia Comedia Nacional [...] en erigir los teatros en baluartes del pensamiento superior [...] proponiendo el ejercicio de su facultad inalienable de pensar y pensarse en libertad [...] de analizar sin tutelajes el mundo que lo rodea, la sociedad de que es parte" (Gerardo Fernández, en *Marcha*, 31 de diciembre de 1973)

Se trata de una orientación que comienza desde los primeros años de los sesenta, sólo que ahora se ha vuelto dominante. De allí que por otro lado, no falten algunas voces que desde la derecha reclamen un teatro menos politizado, o más pasatista. Es lo que se dice en *El País* tres años antes, buscando utilizar la sanción negativa del público, según el punto de vista del editorialista, como prueba de la deslegitimación social de esa tendencia, escamoteando las múltiples razones que podían incidir en el descenso del número de espectadores en momentos en que la actividad política, la crisis social y el importante retroceso económico, eran factores de importante gravitación en toda la vida social y cultural y no sólo en el teatro:

Las estadísticas de los últimos años marcaron de manera clara y terminante un descenso considerable en la asistencia a los espectáculos teatrales y no fue ajeno a ese hecho, por cierto, el abuso del teatro de compromiso, del teatro político y de las obras con supuesto mensaje. (Sin firma, columna editorial de *El País*, 12 de diciembre de 1970).

Un interesante ejemplo que revela las formas de violenta contaminación de lo político en la crítica teatral conservadora se ve en el comentario publicado en el diario oficialista *El País* dos meses después del golpe de estado (firmado por Luis Viale), sobre la puesta en escena en Buenos Aires de una obra de Antonio Larreta, *Juan Palmieri*, premiada por Casa de las Américas en Cuba en 1972 y estrenada en Buenos Aires en 1973 bajo la dirección de Walter Vidarte y que no pudo estrenarse en Montevideo (sólo hubo una escenificación dirigida por Rosina Sosa con el Pequeño Teatro de Durazno, en dicha ciudad y después de la dictadura):

el texto deriva a una apasionada apología de los movimientos sediciosos, [y revela] una notoria versatilidad ideológica del autor [...] lástima que no se produzca acá [...] Nadie mejor que los propios interesados y aludidos para juzgar sus méritos, posibilidad que sin duda los uruguayos no tendrán y quizás a Larreta le convenga que así sea. (El País, 29 de agosto de 1973, p. 11)

5.3. La serie histórico-social. La dictadura impone el terror. 1973-1978.

5.3.1. Los años oscuros⁶²

Para estudiar el sistema teatral en el período histórico de la dictadura es necesario un reconocimiento de algunos de los principales hechos que se producen en la serie histórica y social y que determinarán importantes cambios en políticos y sociales, lo que incidirá de manera significativa en el sistema teatral al modificar las condiciones de producción y de recepción de los textos y especialmente de los textos espectaculares. Porque es justamente a partir de la puesta en escena y de su recepción que se produce el sentido. Y no sólo por las atribuciones de sentido que realizan los espectadores, sino porque es en el vivo intercambio entre actores y espectadores, en el momento mismo del hecho teatral, desde la doble perspectiva de su emisión y de su recepción, que se construye el hecho teatral y se producen las primeras semantizaciones, en una colaboración y un encuentro entre ambos sujetos y entre ambas prácticas colectivas.

Con respecto a la serie histórica, por lo tanto, debemos relevar algunos de los hechos más decisivos. En primer lugar, cuando el 27 de junio de 1973 el presidente Bordaberry, disuelve el parlamento con el respaldo de las fuerzas armadas, no hacía más que acentuar un proceso iniciado varios años antes con el estilo autoritario de Pacheco Areco. Como hemos visto, a la semana de asumir la presidencia un decreto del 12 de diciembre de 1967, disolvía varios partidos políticos entre los cuales el Partido Socialista (PS) y la Federación Anarquista Uruguaya (FAU), además de la clausura del diario *Epoca* y el semanario socialista *El Sol* (Nahum et al, 1990, 57).⁶³ Unos meses más tarde

⁶² Expresión tomada del libro sobre los primeros años de la dictadura: *Los años oscuros. Cronología documentada (1973-1979)* de Martha Machado y Carlos Fagúndez (1991).

⁶³ El decreto del 12 de diciembre de 1967 disolvía el Partido Socialista (PS), la Federación Anarquista Uruguaya (FAU), el Movimiento Revolucionario Oriental (MRO), el Movimiento de Acción Popular Uruguayo (MAPU), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y el grupo de Independientes de "Época", la clausura del diario de ese nombre y del semanario socialista *El Sol* (Nahum et al, 1990, 57).

Pacheco Areco implantaba las Medidas Prontas de Seguridad, que con una muy breve interrupción en 1969, permanecerán a lo largo de todo su mandato, hasta 1972, lo que implicaba un Estado de Sitio limitado, con suspensión de garantías individuales y poderes extraordinarios al presidente (Weinstein, 1987, 93), en un clima convulsionado de enfrentamientos entre el gobierno, la guerrilla de los tupamaros, la movilización sindical y la agitación estudiantil. Como respuesta política a la situación y a partir de una iniciativa del general retirado Líber Seregni, los grupos opositores, incluyendo el partido socialista, el partido comunista, los independientes de izquierda, junto con algunas figuras políticas separadas de los dos partidos tradicionales y particularmente Zelmar Michelini (asesinado posteriormente en Buenos Aires), forman un frente de oposición, que toma el nombre de Frente Amplio y que se convertirá en las elecciones de 1971 en la tercera fuerza política del país. Sus principales figuras, serán, junto a los tupamaros, los dirigentes sindicales y gremiales, los docentes, intelectuales y artistas, las más frecuentes víctimas del sistema represor.

En la madrugada del 27 de junio de 1973 las Fuerzas Armadas toman las principales radios y emiten marchas militares y ‘música folclórica’, al mismo tiempo que los tanques del ejército rodean el Palacio Legislativo, instaurándose un régimen de facto, apoyado en la represión y el terror que perdurará con algunas variantes hasta 1985.

El decreto de disolución de las cámaras legislativas⁶⁴ prohibía, al mismo tiempo, atribuirle intenciones dictatoriales al poder ejecutivo y hablar de golpe de estado lo que hizo que el semanario *Marcha* publicara sarcásticamente en su carátula del viernes

⁶⁴ El texto del decreto del 27 de junio de 1973 es contundente. En su artículo primero resuelve: “Decláranse disueltas la Cámara de Senadores y la Cámara de Representantes”, en el segundo anuncia la creación de un “Consejo de Estado” con las atribuciones de la Asamblea general que “estará integrado por los miembros que oportunamente se designarán”, sin indicación de plazos ni de procedimientos aunque claramente establece que no será por vía electoral ni directa ni indirecta. Los artículos siguientes dicen: “Prohíbese la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo, o pueda perturbar la tranquilidad y el orden públicos. Art. 4º Facúltase a las Fuerzas Armadas y Policiales a adoptar las medidas necesarias para asegurar la presentación ininterrumpida de los servicios públicos esenciales. Art. 5º Comuníquese, etc.”. Firman Bordaberry, Coronel Néstor J. Bolentini, Walter Ravenna (Gabay, 1998, 110-111).

siguiente y con grandes titulares que ocupan toda la página: “No es golpe de estado” (*Marcha*, 29 de junio de 1973, 1). Ante ese hecho se inicia una huelga general que durará unos 15 días y que abarca no sólo la totalidad de la actividad comercial y fabril, la administración pública, la salud estatal y privada, la banca oficial y la banca privada, sino también la enseñanza en todos sus niveles (ese mismo día otro decreto suspendía los cursos de primaria y secundaria, pública y privada hasta el 20 de julio, algunos centros serán ocupados por los estudiantes, como el Instituto de Profesores “Artigas”, además de las Facultades de la Universidad de la República). También se producen ocupaciones en varios lugares de trabajo, fábricas y Entes Autónomos como ANCAP y UTE,⁶⁵ entre otros. La huelga general se levantará recién el 11 de julio.⁶⁶ El 9 de julio, una gran

⁶⁵ Administración Nacional de Combustible, Alcohol y Portland (ente estatal que tiene el monopolio de la refinaria de petróleo), y Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas ente estatal que tiene el monopolio de la producción de energía eléctrica en el país.

⁶⁶ Más allá de la polémica sobre la intensidad o no de la resistencia al golpe de estado y particularmente con respecto a la duración de la huelga general queremos destacar que además de la decisión de la CNT (Convención Nacional de Trabajadores, que centralizaba todos los sindicatos) de levantar la huelga el 11 de julio (lo que daría 15 días de huelga general) como está documentado (Nahum, 1997, 330), varios documentos públicos parecen indicar que la normalidad no se restableció antes a pesar de algunas declaraciones oficiales. En primer lugar un decreto del 3 de julio del flamante ministro de la dictadura, coronel Bolentini, militarizaba a los funcionarios de ANCAP ante la ocupación de la planta por los obreros y funcionarios. “El decreto de movilización implica que los funcionarios afectados quedarán sometidos a la Justicia Penal Militar ... respecto de los delitos o faltas que pudieran cometerse. La paralización de la refinaria no podía ser contemplada de brazos cruzados, expresó un vocero gubernamental” (*El País*, 4 de julio de 1973, p. 3). Al otro día anunciaba el pedido de “captura de 52 dirigentes de la disuelta Convención Nacional de Trabajadores”, y el despido de los funcionarios públicos que no fueran a trabajar ese día y se autorizaba a las empresas a despedir sin indemnización a quienes faltaren a su trabajo (*El País*, 5 de julio, p.1). El 11 de julio, es decir al decimoquinto día de declarada la huelga general, el mismo diario oficialista realizaba un balance en el que resultaba que había amplios sectores de la actividad pública y privada que no se habían regularizado y particularmente “la banca privada y el sector de la salud”. Llama la atención que en la *Historia del Uruguay Contemporáneo* de Gerardo Caetano y José Rilla se diga: “a los pocos días se quebró la huelga en el sector clave del transporte y el 30 de junio los militares lograron ocupar sin mayor esfuerzo la planta de combustibles de ANCAP en La Teja...” (Caetano-Rilla, 1994, 257). También afirman: “En dicho marco se inscribió la clausura de la actividad política tradicional, la ilegalización ‘quirúrgica’ de partidos y agrupaciones, la liquidación de la central sindical, la intervención de la universidad y el ‘saneamiento’ de la Administración Pública [...] pero la franja de la población no directamente reprimida o siquiera involucrada, pareció al mismo tiempo acusar recibo de un respiro ante tantas ‘amenazas’ previas” (259). Así se minimiza una resistencia que se manifestó en una huelga general que produjo la paralización total del país durante por lo menos nueve diez días y que en medio de las amenazas y represiones la paralización se prolongó en varios importantes como la banca privada, la salud, la enseñanza, entre otros, por cinco días más, una huelga que incluyó ocupaciones de fábricas y centros de estudio, y una gran manifestación el 9 de julio que fue violentamente reprimida dejando un saldo de varios heridos. Manifestación que le valió

manifestación de protesta pacífica en la principal avenida de la capital es violentamente disuelta y cientos de participantes son llevados presos, entre los cuales el General Líber Seregni fundador y primera figura del Frente Amplio, quien será luego detenido y condenado a varios años de prisión, acusado de fomentar una ‘asonada’ contra el gobierno. En los enfrentamientos de los primeros días de la huelga general, mueren dos jóvenes estudiantes baleados, Ramón Pere, mientras repartía volantes contra el golpe militar y Walter Medina, cuando escribía en un muro “consulta popular” (Machado-Fagúndez, 1991, 15-19; diario *Ahora* Año 2, N°671, 8 de julio de 1973, p. 1 y Año 2, N° 673 del 11 de julio de 1973, p. 1).⁶⁷

Tres días después del decreto de disolución de las cámaras, otro decreto del poder ejecutivo declara ilegal a la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y ordena la

la prisión a varias personalidades opositoras y particularmente al General Seregni. Se escamotea que en esos días la detención de miles de ciudadanos obligó a habilitar el Estadio del Cilindro Municipal para albergarlos, que por lo menos dos estudiantes murieron, uno al intentar repartir volantes y el otro al intentar escribir “consulta popular” en un muro, con miles de personas en los cortejos fúnebres correspondientes como aparece en el diario *Ahora* (el 8 de julio de 1973 tapa y contratapa y el 11 de julio p. 1). Por su parte *El País*, diario claramente oficialista anunciaba el 4 de julio y por lo tanto al octavo día de la Huelga general la militarización y el sometimiento a la justicia Penal Militar de todos los funcionarios de ANCAP ante “la paralización de la refinería” con amenazas de que “se adopten similares medidas en otros órdenes de la actividad económica a los efectos de acelerar el proceso de normalización” (*El País*, 4 de julio de 1973, p. 3). Lo que indica que la refinería todavía no funcionaba el día 4 de julio a pesar de las amenazas anteriores que ahora se reiteraban con una nueva medida de fuerza: la militarización de los funcionarios. Al otro día señalaba “El transporte mejorará sensiblemente al reanudar hoy sus labores el personal de ONDA y CUTCSA” (*El País*, 5 de julio de 1973, p. 1). Es decir que no funcionaba todavía o sólo parcialmente. Finalmente el 11 de julio un aviso oficial firmado por el Coronel Bolentini informa que: “El reintegro de los bancarios estaría a punto de producirse” con varios bancos oficiales y privados con “asistencia restringida”, además del trabajo a desgano, mientras en la salud “el panorama es aún confuso” y la enseñanza seguía paralizada en todos los niveles, aunque se anunciaba el próximo comienzo de los exámenes de julio (*El País*, 11 de julio de 1973, p. 4). Frente a hechos tan graves y excepcionales, que dejaron profundas huellas en la historia del país, no deja de llamar la atención las expresiones de los mencionados historiadores y la carencia en su tratamiento del tema de referencias más amplias y concretas.

⁶⁷ El 6 de julio es baleado y muerto por una patrulla militar el estudiante de veterinaria Ramón Roberto Peré Bardier, mientras repartía volantes contra la dictadura y el 8 del mismo mes muere víctima de un disparo efectuado por la Guardia Republicana el joven Walter Eduardo Medina de 16 años, cuando escribía en un muro: “Consulta popular” Cf- Martha Machado Ferrer y Carlos Fagúndez Ramos: *Los años oscuros. Cronología documentada (1973-1979)*. Montevideo, MonteSexto, 1991, 15 y 18. En el periódico *Ahora* aparecen fotos de ambos, con noticias de su muerte y del sepelio público que convocó a una multitud que también aparece en fotografías (*Ahora*, Año 2, N° 671 del 8 de julio y Año 2, N° 673 del 11 de julio de 1973. El número que falta es porque el día 10 de julio la edición fue censurada).

captura de sus dirigentes. También se disuelven las Juntas Departamentales de todo el país. Las requisas de publicaciones periódicas, cierre de programas de radio y de emisoras se multiplican, además de clausuras de editoriales, centros culturales, librerías y galerías de arte. Algunos legisladores y numerosos dirigentes políticos, sindicales y gremiales, así como periodistas de izquierda buscan asilo en embajadas extranjeras o logran exiliarse, otros son encarcelados y torturados, algunos mueren o "desaparecen", se intensifican todas las formas de control y especialmente la censura a la prensa.

Unos meses después se interviene a la Universidad de la República (decreto del 28 de octubre de 1973), se allanan violentamente sus locales, se requisan o destruye material bibliográfico y se encarcelan a sus decanos. En noviembre del mismo año se declaran ilegales los partidos de izquierda, la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU), la Federación de Estudiantes Revolucionarios (FER), entre otras instituciones (decreto del 28 de noviembre de 1973) (Gabay, 1988, 114-115) y quedarán prohibidas todas las actividades políticas que no cuenten con aval oficial⁶⁸. De este modo se establece el control sobre casi toda la actividad pública y son abolidos los derechos de agremiación, de huelga e incluso de reunión. Los procedimientos militares -que ya existían- se multiplican de día y también de noche, incluyendo los allanamientos domiciliarios y extendiéndose no sólo a la guerrilla urbana de los tupamaros, sino a todos los disidentes, con requisas y quema de discos y libros, cierre de periódicos, revistas, editoriales, librerías, galerías de arte e instituciones culturales, con encarcelamientos masivos. Hay miles de detenidos en las cárceles y en los cuarteles y debe habilitarse el Cilindro Municipal como centro de reclusión. Además de la prohibición de toda actividad política y gremial se suspenden derechos como el *Habeas corpus*, la justicia queda en manos de jueces militares y la tortura se vuelve sistemática, imponiéndose el terror y el silencio en el país, por varios años.

⁶⁸ Ya desde abril de 1972 un bando de las Fuerzas Armadas había prohibido (Bando N° 4, Orden de Seguridad N° 4), todo tipo de reunión sin autorización expresa quedando bajo jurisdicción penal militar los infractores así como "toda forma de crítica o censura relacionada con los poderes públicos" (Gabay, 1988, 108).

El estado, ejerce, así a través de varios mecanismos e instituciones el control de todos los medios de comunicación, con innumerables clausuras -hubo medio centenar de decretos de clausuras temporarias o definitivas de medios de comunicación oral y escrita sólo en los 18 primeros meses de la dictadura, entre fines de junio de 1973 y 1974- (Gabay, 1988, 40-49),⁶⁹ y severas restricciones para la actividad política, sindical, cultural y también teatral. Las múltiples rupturas que se producen en el sistema político y social generan, también, una profunda fractura en el imaginario colectivo ante el derrumbamiento de varios mitos que integraban la imagen de un 'país modelo' que se preciaba de sus leyes sociales, su nivel cultural, su aceitado mecanismo electoral, su civilismo y su larga tradición democrática y ante la transformación del 'estado benefactor' que actuaba como redistribuidor de la riqueza en una sociedad integradora, en un estado fuertemente represor y excluyente.

5.3.2. El 'orden' militar instaura el caos y la fragmentación.

La arbitrariedad del poder y la desmesura de la represión engendran la desorientación, el miedo y el terror. El 'orden' militar instaura el caos. La vida pública e incluso la privada quedan bajo el panopticon de una vigilancia permanente (la prohibición del derecho de reunión incluía los domicilios y era necesario advertir a la Seccional Policial del barrio incluso sobre las fiestas de cumpleaños previstas); una vigilancia que fomentó la delación y los mecanismos de autocensura.

Ese período que se inicia, como hemos visto, desde la asunción de Pacheco Areco en diciembre de 1967 y la imposición de Medidas Prontas de Seguridad y suspensión de garantías individuales unos meses después, hasta el golpe de estado, será uno de los más negros de la historia del país y producirá, además, un éxodo sin precedentes. Entre 1963

⁶⁹ Cf. Marcos Gabay, *Política, información y sociedad*. Represión en el Uruguay contra la libertad de información, de expresión y crítica. Montevideo, CUI, 1988, p. 40-49.

y 1975 unos 202.700 uruguayos abandonaron el país (Nahum et al, 1990, 171),⁷⁰ cifra que resulta enorme en una población de tres millones de habitantes y que marca la gravedad de la situación; en efecto y como señala César Aguiar "entre 1965 y 1975 el país había perdido más población que toda la inmigración que atrajo en el siglo XX" (Nahum et al, 1990, 173).

La situación se empeorará en los años inmediatamente posteriores, cientos de ciudadanos son arrestados imponiendo penas retroactivas a integrantes de los partidos de izquierda o a dirigentes de los sindicatos. Las cifras son elocuentes:

Para 1976 se estima que Uruguay tuvo el más alto nivel per cápita de presos políticos –la cifra presentada de 5.000 significaba que uno de cada 500 ciudadanos estuvo confinado en prisión, mientras que uno de cada 50 habría sido interrogado y uno de cada 5 se encontraba viviendo fuera del país” (Kaufman, 1986, 37).

De este modo y como señala Abril Trigo “el régimen militar fragmentó la sociedad uruguaya en tres grupos: los desterrados (exilio), los enterrados (prisión) y los aterrados (insilio)” (1990, 229), en un sugerente juego paranoimástico basado en la relación entre el sujeto y su territorio. A su vez el término ‘insilio’ apunta a esa especie de exilio dentro de las propias fronteras; término acuñado en Uruguay “para referirse a la situación de marginación” de quienes la sufrían o eran potencialmente “pasibles de sufrirla en el Uruguay durante el período autoritario” por efecto del miedo y la “integración negativa” (Perelli-Rial, 1986, 90).

Es en este contexto que debe estudiarse la situación del teatro de estas dos décadas. La violencia represora alcanzó, también, a los integrantes del sistema teatral cerrando salas,

⁷⁰ Cf. Nelly Niedwork, *El crecimiento de la población y sus componentes. Uruguay 1963-1975*, citado en *Historia uruguaya (Tomo 8), 1959-1975. El fin del Uruguay liberal* (Nahum et al, 1990, 171).

prohibiendo autores e inhabilitando a numerosos e importantes actores, directores y técnicos. Muchos son encarcelados y torturados, otros son amenazados y un gran número debe optar por el exilio, sobre todo en los años 1972 y 1973. De más de veinte grupos de teatro de los años sesenta se pasará así a seis o siete a mediados de la década del setenta.

Sin embargo la intensa actividad teatral de las últimas décadas, además de la diversidad, calidad y poder de convocatoria de los espectáculos en un sistema que había logrado una fuerte inserción social a partir de los años cincuenta, así como el intenso compromiso militante de un importante sector de los teatristas que se había volcado a un teatro de combate ideológico, permitió sostener la actividad teatral con niveles de calidad y una acentuada preferencia por los textos contestatarios aunque sin los violentos desafíos de la década del sesenta y comienzos de los setenta.

5.4. Situación del teatro: entre la represión y la resistencia (1973-1978).

El sistema teatral en su conjunto, incluyendo los textos dramáticos y espectaculares, los autores, directores, actores, técnicos, escenógrafos, músicos, iluminadores, vestuaristas, escuelas, grupos y toda la diversidad y complejidad de la producción pragmática del espectáculo y de su recepción, con los diferentes públicos, la crítica, las revistas, los premios y demás mecanismos legitimadores, está conectado más directamente con el contexto social que las obras literarias. En primer lugar y además del lenguaje como primer elemento socializador, por su condición de arte comunitario, que conserva huellas de su origen ritual y religioso, en una práctica colectiva y un ceremonial de larga tradición cultural y social, como han señalado numerosos estudiosos del teatro desde la sociología (Duvignaud), la semiótica, la estética de la recepción y la pragmática (Barthes, Ubersfeld, Helbo, De Marinis, Pavis, De Toro) a la antropología (Pavis, Pradier). Y como lo han señalado, también, los propios practicantes de teatro en sus teorizaciones como las de Artaud, Grotowski, Barba o Brook, para citar sólo algunos de los más destacados.

Pero, también, por la multiplicidad de sus “sistemas significantes” (Kristeva, 1974, 60) que involucran en su materialidad no sólo al lenguaje verbal y las convenciones y prácticas teatrales de esa comunidad, sino también a las diferentes artes, técnicas y códigos que lo integran; recordemos la famosa definición de Barthes quien caracterizaba a la ‘teatralidad’ como “un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces” (Barthes, 1967, 50), lo que a su vez lo vinculan con el estado actual de cada una de esas artes y técnicas en ese lugar y momento histórico. También porque esa particular situación de comunicación entre actores-emisores y espectadores-receptores, supone una interacción que orienta e incluso conduce el espectáculo mismo, pudiendo modificarlo en cada función, además de los fenómenos de identificación individuales y colectivos, conscientes e inconscientes (incluyendo la consabida ‘catarsis’ como ejemplo de una serie muy larga de reacciones posibles), que inciden en los efectos de sentido y el impacto emocional del espectáculo en cada espectador, en el momento de la recepción y en las elaboraciones posteriores, con indudables consecuencias en el sujeto, en una experiencia (en el sentido de Dewey) que es también estética; una experiencia que, además, no es meramente individual, sino que involucra, también, el aspecto comunitario y tiene indudables efectos en la elaboración del imaginario colectivo.

En esa práctica comunitaria, por otra parte, donde emisores y receptores están en presencia, se produce un permanente intercambio de signos verbales y no verbales pero perceptibles, codificables o no, a través de diferentes canales, que además de su función referencial, multiplican las funciones fáticas, conativas, emotivas y poéticas (Jakobson, [1960] 1963, 213 yss.) de los diferentes signos del espectáculo en su conjunto como hecho artístico y social. Contrariamente a lo que sostenía Mounin quien niega en su *Introducción a la semiología*, el carácter comunicativo del teatro, reduciendo los intercambios entre platea y escena a una serie de estímulos pero no a una verdadera comunicación (Mounin, 1970, 87-94), creemos con Marco de Marinis que el intercambio entre escenario y platea, actores y espectadores establece una verdadera comunicación. En efecto, el teórico italiano refuta la visión excesivamente restrictiva de la noción de comunicación de Mounin, señalando la

falacia de definir la comunicación entre un emisor y un destinatario sólo cuando éste último puede responder en el mismo canal y en base al mismo código (o un código que pueda traducir íntegramente los mensajes del primer código) al emisor, como ocurre normalmente en la comunicación verbal. Mounin generaliza esa situación –las condiciones de la comunicación verbal- y la eleva a condición necesaria de toda comunicación. Como la representación teatral no parece satisfacer esos requisitos, es mejor no hablar de comunicación en este caso, ha dicho Mounin, sino de estímulos (De Marinis, 1982, 158).

Sin embargo,

para que haya comunicación no es para nada necesario que el código del emisor y el código de la respuesta del destinatario coincidan o sean perfectamente transponibles el uno en el otro y que además la reversibilidad tenga lugar a través del mismo canal. Es suficiente en cambio que emisor y destinatario conozcan cada uno el código del otro (Ruffini, 1974, 40). Para aclarar esto con ejemplos banales, si Tizio contesta con una negación (o una afirmación) gestual ante una pregunta verbal de Caio, podemos presumir con cierta seguridad que se ha producido una comunicación [...] Pero la cuestión es aún más radical. Si el destinatario conoce el código (los códigos) del emisor, no es necesario ningún tipo de reversibilidad para que se realice la comunicación; es suficiente que sea activado el canal (o canales) por el que debe pasar el mensaje y que haya un contacto (De Marinis 1982, 159).⁷¹

No es necesario insistir más, por lo tanto, sobre la importancia de esa comunicación entre productores y receptores en los espectáculos teatrales, dado el enfoque pragmático que proponemos. Pero también sobre la importancia de las condiciones de enunciación y recepción y de sus contextos en la interpretación del hecho teatral, tal como fue desarrollada anteriormente, y especialmente del ‘contexto espectacular’ y del ‘contexto cultural’ en

⁷¹ In realtà finché si dia comunicazione, no è per nulla necessario che il codice dell'emittente e il codice di risposta del destinatario coincidano, o siano perfettamente trasponibili l'uno nell'altro, e che –per giunta- la reversibilit' abbia luogo lungo lo stesso canale. È invece sufficiente che emittente e destinatario conoscano l'uno il codice dell'altro (Ruffini, 1974, 40). Ma la questione è ancora più radicale. Se il destinatario conosce il codice (i codici) dell'emittente, perché si realizzi comunicazione, no è necessario alcun tipo di reversibilità: è sufficiente che sia attivato il canale (o i canali) lungo il quale deve passare il messaggio e che ci sia contatto...” (De Marinis, 1982, 159).

sentido amplio (De Marinis, 1982, 157), el llamado 'Contexto Cultural General' (de Toro, 1987, 202), además del contexto social y político (Pellettieri, 1997, 34-35). Todo lo cual incluiría la condición socio-económica e histórica, la distribución del poder, los supuestos ideológicos, las costumbres, las creencias y una extensa lista de etcétera, en forma sincrónica y diacrónica.

Habría que agregar, también, el contexto teatral (espectacular y dramático) que incluye varios aspectos: las convenciones del género, una determinada tradición teatral que ha sido incorporada por los productores y los receptores del espectáculo y que constituye su competencia específica, los modelos y ejemplos de textos dramáticos y de puesta en escena, los dramaturgos, los estilos de actuación, la situación y trayectoria de los grupos, elencos y actores. Pero también aspectos vinculados con la situación pragmática: la historia y condición de las salas en el ámbito de la ciudad, la configuración del espacio teatral interior, las particularidades y tipos de público, además de las modalidades y situación de la crítica especializada y su incidencia en el sistema.

5.4.1. Violenta irrupción del poder político en el campo intelectual y teatral.

En el caso del Uruguay en el momento del golpe de estado, el contexto social y político invadió literalmente todos los ámbitos de la vida social y cultural. Y el sistema teatral no fue ajeno a esa situación histórica. El régimen cívico-militar no se limitó a recortar la actividad política y sindical, los derechos individuales o la libertad de prensa, sino que alcanzó a todo el campo intelectual en su afán de anular todo discurso no sometido a la retórica oficial y particularmente al teatro.

La dictadura militar cerró salas, estableció una censura y control permanentes, prohibió textos de dramaturgos universales y nacionales, inhabilitó a numerosos actores, directores y técnicos. Muchos fueron encarcelados, otros amenazados y un gran número debió optar por el exilio o el silencio en los años setenta. En esa situación la actividad de

los elencos y grupos se restringió enormemente y de más de veinte grupos -en su casi totalidad independientes- en los años sesenta, se pasará a unos seis o siete a mediados de los setenta, incluyendo el único elenco oficial (totalmente subvencionado por un organismo oficial, en este caso la Intendencia Municipal de Montevideo), la Comedia Nacional. También se suspenden desde 1972 la entrega de los premios 'Florencio' que otorgaba el Círculo de la Crítica al final de cada temporada, renuncia la Comisión de Teatros Municipales que regía los destinos de la Comedia Nacional y más adelante, a comienzos de 1976, se cerrará la Escuela Municipal de Arte Dramático que dirigiera Margarita Xirgú durante años (y que hoy lleva su nombre). Un número elevado de autores, directores, técnicos y actores -entre los más importantes de la escena uruguaya- se vieron obligados a emigrar o a dejar su actividad artística, como veremos.

En esta situación, se produjo una importante retracción de la actividad teatral, retracción que puede medirse a partir de algunos hechos elocuentes. Entre éstos debe señalarse, además del cierre de salas y la disolución de grupos, el exilio o proscripción de directores, actores y dramaturgos, la prisión de dos autores importantes como Mauricio Rosencof (perteneciente al MLN, Tupamaros) e Hiber Conteris que habían sido destacados referentes del teatro militante de la década del sesenta. Teatro Universal cerró su sala en 1973 y su director Federico Wolff tuvo que exiliarse, como fue también el caso de Club de Teatro al año siguiente, de Teatro del Pueblo, de varios actores del Teatro Circular que tuvieron que exiliarse en la Argentina o en España, y de numerosos integrantes de El Galpón quienes ante las persecuciones y encarcelamiento de sus dirigentes en 1975 tuvieron que asilarse en la Embajada de México, incluyendo a aquellos que fueron liberados por la fuerte protesta internacional y luego exiliarse a comienzos de 1976 en dicho país.

Tres años antes, en su balance de la temporada teatral de 1973 Gerardo Fernández ya señalaba en *Marcha*, la emigración o retracción de una cantidad impresionante de artistas teatrales de primera línea, más de cuarenta, entre directores, actores, escenógrafos, músicos, autores, que habían tenido que dejar el país o sus actividades

teatrales, lo que se convertiría en otro de los factores que incidían negativamente en las temporadas teatrales y que se agudizaron hasta volverse decisivos en ese año de 1973.

Entre esos factores destaca:

la crisis económica (sería absurdo y anormal que al margen de todo un contexto nacional, el teatro floreciera como lujo de nuestra miseria extrema), los oscuros embates de las fuerzas más regresivas; y por último la emigración o la inactividad de muchas de las más importantes figuras de nuestra escena. Al de China Zorrilla [...] que ahora aparece ganada no por su exclusiva decisión, por el ambiente teatral, cinematográfico y televisivo argentino- hubo que agregar en la lista de emigrados, nombres fundamentales como los de Atahualpa del Cioppo, Antonio Larreta, Villanueva Cosse, Federico Wolff, Júver Salcedo, Martínez Miéres, Roberto Jones, Luis Berriel y Rodolfo Campochiaro entre los directores y actores, los de Dahd Sfeir, Adela Gleijer, Graciela Gelós, y Martha Bórbida entre las actrices; los de Jorge Carozino, Carmen Prieto y Yenía Dumnova entre los escenógrafos y vestuaristas, los de Daniel Viglietti, Federico García Vigil y Conrado Silva entre los músicos. A este fenómeno migratorio que reconoce como causas la carencia de incentivos a la labor intelectual y artística en nuestro país, el cierre de las fuentes de trabajo, la falta de libertad expresiva y un clima asfixiante casi invisible [...]; a ese fenómeno se suman este año [...] la defección de valores como Carmen Avila, Roberto Fontana, Nelly Goitiño, Juan Gentile, Beatriz Massons, Juan Carlos Carrasco, Marta Grompone, Adhemar Rubbo, Sonia Repetto, Jorge Denevi, Imilce Viñas, Julio Calcagno, Pina Criscuolo, Juan Alberto Sobrino, Mary Pereyra, Ariel Martínez, Coriún Aharonián, el silencio de dramaturgos como Andrés Castillo, Juan Carlos Legido, Alberto Paredes, Carlos Manuel Varela, Víctor Manuel Leites, Alberto Mediza, La ausencia de un director como Omar Grasso [...] (Marcha, 28 de diciembre de 1973).

El clima de la dictadura, las persecuciones, el miedo, el exilio forzoso, están sugeridos en expresiones como “los oscuros embates de las fuerzas más regresivas”, “la emigración o la inactividad”, “la falta de libertad expresiva, y un clima asfixiante casi invisible” o por vías indirectas: “no por su exclusiva decisión”, o eufemismos como “la defección de valores” para referirse a actores presos, amenazados o impedidos de actuar por el aparato policiaco-militar. Eufemismos obligados, ya que la dictadura se ha instalado desde

junio de ese año y la represión y la censura, como hemos señalado, eran implacables y de una violencia absolutamente desproporcionada.

Sin embargo, una rica tradición teatral que había logrado crear un movimiento de gran vitalidad, a partir del crecimiento y consolidación de los teatros independientes, en la década de los cincuenta y los sesenta, logra sostener la continuidad del sistema durante la dictadura. No sólo por la actividad de algunos grupos, actores y técnicos que lograron mantener algunas salas en funcionamiento, sino también por una oferta importante de estrenos y reposiciones, como prolongación de una intensa actividad militante que había caracterizado el período anterior, aunque con importantes modificaciones que estudiaremos.

5.4.2. Un año clave en el sistema teatral: 1973.

Esta politización e intensa ideologización de los espectáculos, como respuesta a la agudización de los conflictos sociales y políticos, se expresó a través de la elección de un repertorio que buscaba conexiones entre los textos y el contexto social y político, pero también a través de escenificaciones de obras del propio Brecht, o en adaptaciones de clásicos universales como *Fuenteovejuna* (1969), de acuerdo al modelo épico-didáctico, pero también a través de la recepción creadora de clásicos traducidos y adaptados en nuevas versiones textuales y escénicas como la *Antígona* de Sófocles (1971) por Teatro Circular con dirección de Mario Morgan, o de obras más recientes como *La madre* de Gorki-Brecht por El Galpón (1972), pero también de textos del realismo reflexivo como *Las brujas de Salem* de Miller (Galpón, 1973) que apuntaba a formas de intolerancia, persecución y miedo muy próximos a los que vivía la población uruguaya.

Esa fuerte politización no se limitaba a los productores teatrales sino que abarcaba todo el sistema y al campo intelectual en su conjunto, dentro del cual el teatro ocupaba un

lugar central. Por eso no llama la atención que la crítica especializada asumiera también sus funciones en forma militante y fuertemente ideológica. En su balance anual de 1973, año clave desde este y otros puntos de vista, Gerardo Fernández plantea con exactitud el problema y la coyuntura a la que se enfrenta el teatro dentro del campo intelectual y el particular contexto político del momento:

Entre otras muchas virtudes debe reconocérsele al teatro uruguayo la de haber sabido responder [...] al desafío de los tiempos, la de haber tenido en cada instancia [...] una concepción muy definida de su papel dentro de la comunidad. Sabedor de su importancia como receptor y trasmisor de las ideas y principios de un conglomerado histórico [...] el teatro uruguayo ha ocupado un puesto de vanguardia dentro del panorama cultural del país, buscando siempre ofrecer una respuesta viva e intelegible a las grandes interrogantes del espectador actual [...] ¿Cuál ha de ser la actitud del teatro uruguayo ante estos ‘tiempos duros para el hombre’ como tan elocuentemente los llama Martínez Moreno? ¿Cómo ha de enfrentar y reflejar la crisis brutal de todos los valores sobre los que se había vertebrado nuestra identidad como nación, la visión desgarrada y acuciante de las realidades que se escondían detrás de la gran mentira de la Suiza de América, el descaecimiento de los principios y las bases mismas de nuestro ordenamiento jurídico-institucional, de nuestra propia convivencia social?

Y agrega para subrayar la necesidad de ese compromiso del teatro con la realidad social, como arte militante que debe luchar por su liberación:

Decía Barthes que cada sociedad debe inventar el arte que dé a luz su propia liberación, y a esa tarea se ha abocado el teatro uruguayo que de tiempo ha sólo se concibe a sí mismo en y para la militancia social/.../Es en esta vocación de compromiso que debe señalarse una tendencia insinuada en el correr de la temporada de 1973 por los conjuntos más representativos /.../ El Galpón, Teatro Circular, la propia Comedia Nacional /.../ en erigir los teatros en baluartes del pensamiento superior /.../ proponiendo el ejercicio de su facultad inalienable de pensar y pensarse en libertad /.../ de analizar sin tutelajes el mundo que lo rodea, la sociedad de que es parte (Gerardo Fernández en *Marcha*, 28-12-1973).

Recordemos que la dictadura ya se ha instalado y que por lo tanto la población -y los periódicos en especial- están bajo vigilancia. De allí la alusión vaga del final. Pero el artículo dice lo que quiere decir. Estamos frente a una situación que arranca en la década del sesenta y aún antes, sólo que ahora se ha vuelto determinante. De allí que por otro lado, no falten voces que desde la derecha reclamen un teatro menos politizado y más divertido. Es lo que se dice en la columna editorial del diario *El País* unas quince días antes:

Las estadísticas de los últimos años marcaron de manera clara y terminante un descenso considerable en la asistencia a los espectáculos teatrales y no fue ajeno a ese hecho, por cierto, el abuso del teatro de compromiso, del teatro político y de las obras con supuesto mensaje. (Sin firma en la columna editorial de *El País*, 12-12-1973).

La gravedad de la situación política y la violencia de la represión que invade todas las esferas obligan a tomar partido y hacen incluso que el arte -todo arte- pueda parecer superfluo, posición que adoptan militantes de extrema izquierda. Aludiendo a esa postura agrega el mencionado crítico de *Marcha*:

No descarto que haya quien discrepe con este planteo, quien considere la mera palabra cultura desdeñable y secundaria en tiempos terribles como éstos en que se nos ha sumido /.../ Respondería simplemente que el arte y la cultura han sido milenariamente formas eficaces de resistencia a la opresión y que no por casualidad ciertos regímenes muy identificables lo han perseguido...". (Gerardo Fernández en *Marcha* 28-12-1973).

Pero la defensa de un arte militante no implicaba la renuncia a la exigencia estética, como ocurrió en los espectáculos mencionados y en tantos otros, y como puntualiza en el mismo artículo su autor, refiriéndose a las metas del teatro que ahora se amplifican para incluir los grandes textos universales que defiendan los valores humanos irrenunciables y denuncien las injusticias:

Estas metas pueden muy bien ser: *Las brujas de Salem, Muerte de un viajante, Barranca abajo, Operación masacre, El avaro* /.../ Es decir grandes textos inobjetables

desde el punto de vista estético que a su vez muestren los vicios de sociedades fundadas sobre el terror /.../ que denuncian flagrantes injusticias o testimonian de situaciones insostenibles (28-12-73).

Si en el teatro militante encontramos esos propósitos de compromiso y militancia política en la elección de obras con intertextualidad del teatro épico-didáctico brechtiano como *Galileo Galilei* (1970) o *Arturo Ui* (1972), e incluso en obras de la neovanguardia, porque su capacidad de cuestionamiento radical alcanzaba también las estructuras sociales y de poder, como ocurre en las puestas en escena de *Ubú rey* (Teatro Uno, 1972), o en *Las sirvientas* (Teatro Uno, 1972). Del mismo modo la puesta en escena de obras clásicas en esos años, como *Antígona*, *Edipo Rey*, *Hamlet*, *César y Cleopatra*, que defendían valores universales frente a los desbordes de la ambición, o las violencias y abusos del poder, apuntaban a determinados aspectos de la situación contextual. La elección de un clásico era, entonces, un modo de sortear la vigilancia y de obtener una garantía –aunque precaria– contra la censura y la persecución. Y no sólo textos clásicos griegos o renacentistas, también fueron escenificadas en esos años con la intención de denunciar la situación política contemporánea, obras contemporáneas de Miller, Brecht, Weiss, Dürrenmatt, que contenían fuertes críticas contra las estructuras del poder. La legitimidad de ese procedimiento es defendida en la nota citada de Gerardo Fernández, así como la necesidad de que los productores no se limiten a poner en escena obras de denuncia social y política, sino también los mejores textos de la literatura dramática que por su calidad y su defensa de valores humanos resultaban tan militantes como los otros.

Ese recurso a los grandes textos clásicos, como forma de asegurarse una justificación frente a la censura y la represión, es la que usarán frecuentemente los productores teatrales, teniendo en cuenta, incluso, la canonización de esos textos dramáticos y espectaculares, e incluso su inclusión en los programas de enseñanza; textos y espectáculos ya aplaudidos en períodos de tolerancia política por el mismo sector cultural y social hegemónico que actualmente podía censurarlos. El estratagema fue utilizado en numerosos países latinoamericanos. Basta citar el ejemplo de Héctor Noguera en Chile quien comenta: “En Chile, a partir del golpe de estado, se recurrió al

clásico [...] era una manera de decir lo que estaba vedado, protegido por la autoridad del clásico" (Citado por Villegas, 1997, 184).

La creatividad de los teatristas ante las crecientes dificultades del contexto sociopolítico de la dictadura y ante "la crisis brutal de todos los valores sobre los que se había vertebrado nuestra identidad", se mantendrá, durante el año 73 a pesar de la represión, como hemos visto ya en el balance de *Marcha* de fines de ese año, un balance que además tiene el valor de defender -cuando ya se había instalado la dictadura- lo que estas obras representaban, es decir valores humanos inalienables como la justicia y la libertad, en momentos en que esos valores eran conculcados por el régimen autoritario. Así aparecerán en el sistema teatral obras nacionales capaces de replantear y reelaborar en común el problema de nuestra identidad, detrás de las falsas imágenes, "la gran mentira de la Suiza de América", y ante la destrucción de las bases más elementales de convivencia social.

En primer lugar se presentó en este año una nueva obra de Jacobo Langsner, *La gotera*, dirigida por César Capodónico con El Galpón y que integra "la gran trilogía 'social' de Langsner, que se inicia con *El tobogán* (1971) y se completa con otras dos elocuentes metáforas dramáticas, *La gotera* y *El terremoto*" (Fernández, 1990, 393).⁷² En esta trilogía, donde la familia es también "la figuración simbólica de la sociedad" (394) podemos señalar sobre una base realista que prolonga los modelos de Sánchez y el grotesco de Discépolo, la presencia de notas costumbristas y un humor permanente que incluye en el caso de *La gotera* recursos circenses, con frecuentes 'gags' y una caricaturización de la situación y del protagonista en su gestualidad y su carácter, para culminar con una gigantesca inundación final que abarca a la ciudad entera, como forma de superación de toda referencialidad realista, para transformarse en una alegoría de la situación del país y de los males que provienen de la pasividad y las soluciones superficiales y transitorias para curar males profundos y estructurales. Del mismo Langsner la Comedia Nacional estrenará este mismo año *Un agujero en la pared*

⁷² *El tobogán* fue estrenada en Montevideo en 1970, mientras que *El terremoto* en Buenos Aires en 1973.

(también llamada *Una margarita llamada Mercedes*), con dirección de Sergio Otermin, en un gran espectáculo que se centra en el encuentro entre un joven escritor y una apasionada, contradictoria, chispeante y adinerada mujer de avanzada edad, “ingenua y egoísta, generosa y arbitraria, tierna y posesiva, mezcla monstruosamente seductora de adolescente y anciana”, que se enamora de él. Más allá de la anécdota, la pieza propone una “reflexión sobre el tiempo y [...], sobre las miserias, las grandezas y los arcanos de la condición y las relaciones humanas, sobre la vida, la muerte y el amor” (Fernández, 1990, 396).

Entre los espectáculos sobre textos de autores uruguayos, en conexión con el contexto social y político, debe destacarse la versión de *Barranca abajo* de Sánchez dirigida por Atahualpa del Cioppo, quien vuelca toda su sabiduría en una puesta en escena de intertextualidad brechtiana que apela a la inteligencia del espectador, proyectando la acción de la obra hacia una dimensión alegórica y como instrumento de concientización política. La alegoría despliega su significación en varios niveles posibles: el enfrentamiento entre Don Zoilo y Juan Luis apunta al de los grandes latifundistas que apoyan su riqueza en el fraude legal y el pequeño propietario cuya legitimidad se apoya en el trabajo y que resulta despojado. Es decir, “la derrota del pequeño propietario rural a manos del gran latifundio”, pero también la explotación de las pequeñas naciones por las grandes, es decir: “el enfrentamiento entre los países dependientes y subdesarrollados y el imperialismo” (Gerardo Fernández, *Marcha*, bajo el título: “Cuando Don Zoilo es el Uruguay”, 19-10-73). Por otra parte la intertextualidad brechtiana está presente también en varios recursos escénicos como en cierto prudente distanciamiento de los actores con respecto a sus personajes, en la proyección de diapositivas, o en el despojamiento en escenografía, vestuario e iluminación.

Un espectáculo clave de ese año que asume con coraje la denuncia del avasallamiento de los valores cívicos, democráticos y morales de nuestra sociedad en la convulsionada situación política del momento, a través de un testimonio sobre situaciones ajenas pero similares, fue *Operación Masacre* (Teatro Circular, 1973). La adaptación de Mercedes Rein y Jorge Curi se basó en la investigación periodística de Rodolfo Walsh sobre los

fusilamientos del 6 de junio de 1956 en Argentina, como resultado del levantamiento de los generales peronistas Valle y Tanco. El espectáculo dirigido por el propio Curi con total despojamiento y clara intertextualidad brechtiana, optaba por un estilo narrativo, con actores que presentaban a sus personajes, relatores, entrevistas que alternaban con los diálogos, un tono neutro y austero en la actuación y una ausencia casi total de elementos escénicos. Por otra parte y para reforzar el tono grave y testimonial, así como para alejarlo de cualquier representación convencional de una ficción, los actores no saludaban al final del espectáculo, salvo un cambio de luz accidental el día del estreno, cambio que fue interpretado como un saludo por la crítica y que el director incorporó en lo sucesivo.

El estreno se realizó el 21 de julio, en circunstancias particularmente difíciles, poco más de tres semanas después del golpe de estado y diez días después del levantamiento de la huelga general, en momentos de gran convulsión social. Sin embargo fue recibido en forma entusiasta por la crítica y el público, quizás justamente por ese contexto inmediato, por la respuesta que significaba ante los desbordes del poder político, y por la necesidad de muchos ciudadanos de expresar su solidaridad ante esa respuesta, y de encontrar un espacio comunitario de encuentro y de resistencia silenciosa, como veremos. Es sintomático que el espectáculo haya tenido que anunciar un aumento del número de funciones "debido a haberse agotado las localidades la semana pasada", poco más de un mes después del estreno, incorporando tres funciones los sábados, además de las dos habituales del domingo y las demás funciones de la semana, con lunes popular (Marcha, 7-9-1973).

La crítica fue unánime en sus elogios al espectáculo. Desde la visión de la izquierda Gerardo Fernández señalaba en *Marcha* que el espectáculo era

una feroz requisitoria contra la arbitrariedad criminal que detenta la fuerza y la ejerce contra el pueblo. Versión que hay que poner junto a *Fuenteovejuna*, *Los fusiles de la patria vieja*, *Arturo Ui* y *Los días de la Comuna*, como lo más sólido y valioso que se ha hecho entre nosotros en el campo de un teatro ético-político comprometido con su tiempo [...] Su enorme fuerza persuasiva proviene de la sobriedad y la objetividad

documental más severas [que] evita todo énfasis, engolamiento retórico o efectismo. (Gerardo Fernández, *Marcha*, 27-7-1973, 23).

La crítica contextualiza la obra, subraya la serie de espectáculos en la que se inscribe y que está dirigida hacia el mismo objetivo, defiende nuevamente la necesidad del compromiso político personal y colectivo y propone una visión militante del teatro acorde con ese compromiso, en conexión con el contexto político, como actitud ética y política, además de estética. Al mismo tiempo elogia la sobriedad y advierte contra los excesos del énfasis, el engolamiento y los efectismos. Por último subraya la sutil unión de lo emocional ('enorme fuerza persuasiva') con lo intelectual ('la sobriedad y la objetividad documental'), en una importante observación de lo que será uno de los rasgos distintivos del sistema uruguayo en su apropiación del modelo brechtiano y de los procedimientos épico-didácticos de distanciamiento, e incluso de cierto desvío del paradigma, como sucede con toda recepción creadora y toda apropiación de modelos –un error de lectura, un 'misreading' (Harold Bloom, 1973, 30)-, aún si entran en cierta contradicción con ese modelo. Y ese desvío se convertirá en otra característica de esa particular reelaboración del modelo.

En el mismo sentido apunta el crítico del periódico *El Popular*, vinculado con el Partido Comunista, al usar expresiones como "violento impacto" y "dolorosos y trágicos acertos de nuestra historia" para después referirse en forma histórica e ideológica a la violencia física, económica desatada por las oligarquías para defender sus privilegios, reapareciendo el doble efecto emocional e intelectual que produce el espectáculo, al mismo tiempo que se descubre la conexión del espectáculo con los mecanismos de explotación de la clase criolla dominante:

Nadie puede sustraerse al violento impacto de sucesos y personajes que reproducen inusitadamente algunos de los más dolorosos y trágicos acertos de nuestra historia social, como premonición, como recuerdo y adelanto de la violencia económica y

también física y moral desatada por las oligarquías criollas en defensa de sus exclusivos privilegios (El Popular, Alberto Mediza, 25-7-73, p. 13).⁷³

Pero, desde un periódico conservador, identificado con el partido gobernante como *El Diario*, el crítico revela un mismo entusiasmo ante la puesta en escena, aunque se cuida de establecer el nexo con la realidad presente. Y subraya incluso en una actitud deshistorizadora que busca desactivar, como vimos, la fuerte alusión al contexto presente, que se trata de 'un teatro documental' que "intenta una aproximación a una realidad pasada".

Con una estructura y armado que reconoce deliberada y previamente la herencia del 'distanciamiento' brechtiano y la técnica testimonial de Weiss, [...] es ejemplar como intento de teatro documental, como aproximación a una realidad pasada... [el director] consigue siempre pasar con clara eficacia del tiempo narrado al tiempo actual y hace que el espectáculo se desenvuelva con una fluidez que ayuda a hacerlo compacto y apasionante (*El Diario*, G.A.R [Gustavo Adolfo Ruegger] bajo el título: "Excelente teatro documental", 23-7-73, p. 8).

No es menos entusiasta la crítica de *Ahora*, un periódico próximo a la posición política de un sector moderado de la izquierda, la Democracia Cristiana, que subraya los aspectos brechtianos del espectáculo, la intención didáctica, la búsqueda de la reflexión del espectador, pero al mismo tiempo la intervención de su emoción en una conciliación de ambos aspectos que vuelve a expresar, de algún modo, una de las variantes que el sistema teatral uruguayo introdujo al apropiarse del modelo brechtiano:

Impacto que sin eludir la emotividad del espectador se dirige frontalmente a su intelecto proponiéndole, en un estilo que recuerda a Brecht, la despojada verdad de la historia para que aquel entienda y juzgue [...] la tensión gana por completo a la platea, anudando gargantas, sin desechar desafíos a la reflexión ... manteniendo un saludable equilibrio entre el distanciamiento y la emoción, en medio de un clima

⁷³ Ver supra un comentario más amplio de *Operación masacre* y otras recepciones críticas en *El microsistema de intertexto brechtiano*

opresivo (Y.M.B. [Yamandú Marichal] *Ahora*, bajo el título de “La triste noche del 56”, 25-7-1973, p. 15).

Más ambiguo y prudente por dirigirse a un público conservador, ante cuyas posibles acusaciones parece justificarse, pero elogioso al fin, se muestra el juicio de otro periódico identificado con el partido de gobierno, *La mañana*, aunque también aquí aparece la intención generalizadora, universalista (“frecuentes [...] episodios”, “en la revuelta América de hoy”), para desdibujar la virulencia de la crítica contra la situación política inmediatamente contextual (hacia poco más de tres semanas del golpe de estado y diez días del levantamiento de la huelga general):

Interesante y por momentos impactante trabajo [...] en la línea muy en boga del llamado teatro testimonial del tipo de *El caso Openheimer* o *Los testimonios*, demostrando una total compenetración con el material que tenían entre manos y una cabal asimilación de la técnica empleada [...] No faltará quien quiera ver en *Operación masacre* un panfleto. Un observador atento advertirá, sin embargo, que se trata de un muy estimable testimonio teatral de uno de los frecuentes y lamentables episodios que se dan en la revuelta América de hoy (J.P.C. bajo el título “Reciente historia argentina” 24-7-1973, p. 10).

Otro espectáculo sobre texto uruguayo que respondía, también, al modelo brechtiano de puesta en escena e implicaba una toma de posición frente a los acontecimientos políticos más inmediatos fue *La república de la calle* de Wáshington Barale, sobre el suicidio de Balthasar Brum ante el golpe de estado de Gabriel Terra en 1933. El espectáculo, dirigido por Amanecer Dotta, figuraba en las propuestas de la Comedia Nacional para 1973 y fue ensayado durante meses, pero finalmente se suspendieron los ensayos del elenco oficial y fue estrenado por otro elenco con el mismo director en el Teatro Nuevo Stella unos meses después. Aunque sin nombrarlo, la obra se centraba en las últimas horas de la vida de Baltasar Brum, destacado político uruguayo que se suicidó en la calle como protesta ante el golpe de estado de Gabriel Terra en 1933, en un gesto de desesperada protesta cívica que fracasó.

A partir del modelo y los procedimientos del teatro épico-didáctico de Brecht, el espectáculo optaba por un estilo narrativo y distanciado, que la ausencia de nombres propios de los personajes favorecía, sin impedir que el público reconociera los hechos porque la notoriedad de los acontecimientos los hacía fácilmente reconocibles para los espectadores uruguayos. El espectáculo incorporaba proyecciones en varias pantallas de diapositivas del Montevideo de la época, con fotos de personajes, rostros y circunstancias de los años treinta, en un montaje de gran efecto visual.

Es interesante señalar que el episodio era tan central en nuestra cultura y hasta tal punto conocido por la ciudadanía uruguaya que a pesar de pertenecer a un diario matutino de tendencia conservadora, el crítico de *La Mañana*, señalaba que esos “episodios nos tocan bien de cerca” aunque “no corresponde entrar en este lugar al análisis de las circunstancias en que se basa la obra”, indicando entre líneas, y a través del juego de la alusión y la elisión, la similitud de aquella situación histórica con el reciente golpe de estado y la existencia de la censura que impedía nombrarlo. Contradictoriamente, sin embargo, condena en su nota el uso del mismo procedimiento en el espectáculo:

Al eludir la mención concreta a nombres y personajes, la obra opta por una elipsis figurativa que la lleva a inventar personajes anecdóticos de tipo alegórico que resultan a la postre, hartos convencionales [...] La elipsis mencionada se contradice, además, con la expresa mención de hechos y personajes reales que la estupenda compaginación visual de Enrique Pérez Fernández presenta en diapositivas” (J.P.C. *La Mañana*, 22-9-1973, p. 11).

La observación omite la diferencia de canales entre ambos mensajes. Sin entrar en una discusión más detallada es evidente que el director optó por lo visual y lo icónico, y consideró redundante duplicar la información a través de lo verbal. De este modo obligaba al espectador a una mayor actividad interpretativa, a relacionar las imágenes –presentadas como testimonio histórico– con los personajes de la ficción. Al mismo tiempo, y tratándose de hechos –el golpe de estado de Terra– tan similares a los del contexto político inmediato (el estreno fue el 17 de setiembre, dos meses y medio después del golpe de estado de

Bordaberry) sobre cuya difusión pesaban graves amenazas, el director evitaba, así, mencionarlos directamente.

Como vemos, la crítica estaba señalando, al mismo tiempo, algunos rasgos de un tipo de espectáculos teatrales del período histórico de la dictadura y que se harán cada vez más frecuentes a medida que se consolide el gobierno autoritario: la necesidad de eludir las menciones concretas, la búsqueda de la 'elipsis figurativa', o de la alegoría, para aludir sin nombrar, en un nuevo lenguaje que marcará el surgimiento del microsistema de resistencia que estudiaremos más adelante.

En otro tipo de espectáculos y como ejemplo de la tendencia creciente del sistema hacia el rescate de los temas nacionales y la propia historia, debe mencionarse el estreno de *Boulevard Sarandí* de Milton Schinca sobre Roberto de las Carreras, con dirección de Mario Morgan. El espectáculo reconstruye con gran libertad y dinamismo, en base a poemas, cartas, testimonios, canciones, un itinerario del poeta, desde sus inicios como poeta, su amistad con Julio Herrera y Reissig, sus desplantes contra la sociedad montevideana del novecientos, en esas "tolderías de Tontovideo", cuya pacatería e hipocresía pequeño burguesas, fustiga con humor, desenfado y arrogancia, en posturas de anarquista aristocratizante, hasta sus cincuenta años de reclusión en un asilo de alienados. Apoyado en el eficaz histrionismo de Armando Halty quien entabla incluso un diálogo con el público, el espectáculo tuvo muy buena recepción crítica y un importante éxito, con varias reposiciones en los años siguientes hasta comienzos de 1976 fecha en que a causa de una demanda judicial de los herederos del poeta se suspenden las representaciones por un conflicto con la Asociación General de Autores del Uruguay el (El País, 8-1-1976).

En cuanto a los espectáculos sobre textos universales, ese mismo año Jorge Curi dirigió, también con el Teatro Circular, *Moritat*, un impecable montaje en base a escenas, poemas y canciones de Brecht, en una selección que contó con la colaboración (y traducción de los textos) de Mercedes Rein, en otro montaje de intertextualidad brechtiana y clara conexión con la situación contextual. Del mismo modo, y como hemos

visto, *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, en puesta en escena de César Campodónico con El Galpón, apuntaba claramente al clima imperante de persecución y terror, por su denuncia de la intolerancia y la violencia desatada e irracional que puede destruir al hombre y a la sociedad. Una adaptación de Carlos Maggi del texto de Miller, *NY.AP. La muerte de un viajante*, con dirección de Ruben Castillo, revelaba a través de su realismo reflexivo la violencia implícita en el régimen de la sociedad capitalista.

En cuanto a otros aspectos del sistema teatral y especialmente en lo referente al funcionamiento de los grupos y las salas, se produce también en este año el desalojo de *Club de Teatro* de su sala de la calle Rincón, así como la apertura de algunas salas de menor intensidad creativa o contestataria como Nuevo Teatro en Mercedes y Magallanes, Nuevo Teatro Circular en 18 de Julio y Convención y la sala B del Palacio Salvo -de efímera duración y actividad relativa. Esas tres salas estuvieron dedicadas, además, a un teatro menos comprometido y militante, cuando no directamente digestivo. También se abrió la sala del *Teatro de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos* (que luego se llamará *Teatro Alianza*) que tendrá en cambio una actividad más sostenida, con algunos importantes aportes a la temporada. Por último debe destacarse en este año la realización, desde el 27 de octubre a fines de diciembre, del *Festival Nacional de Teatro* en el *Teatro Macció* de San José, con participación de varios elencos de Montevideo y del Interior.

5.4.3. Retracción de la actividad teatral: el 'apagón' cultural: 1974-77.

Si en el año de 1973 el Teatro Independiente y, con altibajos, la Comedia Nacional, logran mantener todavía un nivel de calidad y variedad aceptables en sus programaciones, a partir de 1974 la capacidad de respuesta de los integrantes del sistema teatral, la profusión y calidad de las propuestas, así como la concurrencia del público, sufrirán un importante retroceso como consecuencia de una represión cada vez más implacable. El gobierno de fuerza se consolida multiplicando las detenciones y censuras. Después de sucesivas suspensiones por varios números, se clausura en este año definitivamente el semanario *Marcha* y son detenidos y encarcelados Juan Carlos Onetti

y Mercedes Rein acusados de premiar un cuento 'subversivo' de Nelson Marra; los detenidos políticos llegan a varios miles y más de un centenar de artistas teatrales, entre los más importantes de nuestro medio, fueron encarcelados, prohibidos, obligados al exilio o al silencio, en los últimos años, como hemos visto, y en forma más acentuada aún en 1974.

En ese año, la Comedia Nacional estrena sólo un título, y debe cubrir las salas con reposiciones, en la peor temporada de toda su historia hasta hoy, y cuando estaba por estrenar un segundo título, *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, de Dario Fo, después de meses de ensayo, fue censurada verbalmente y sin explicaciones, como era el estilo de la dictadura, el día anterior al estreno, y el espectáculo no se pudo presentar.⁷⁴ El episodio no puede ser más elocuente, y revela claramente el clima de inseguridad en que se vivía y las dificultades con que se enfrentaba cualquier empresa cultural, incluso la de un elenco oficial, más aún si tenemos en cuenta el promedio de siete a nueve estrenos anuales que solía presentar la Comedia Nacional, y el antecedente de trece estrenos en el año anterior.

En cuanto a los teatros independientes la situación tampoco es demasiado alentadora. Se cierra *Club del Teatro* y disminuye considerablemente el público, que vive, además, bajo el miedo permanente. Crece, en cambio, el teatro de pasatiempo, las comedias livianas, el café-concert o el teatro de variedades. En varios balances de fin de año se registran similares observaciones:

Retraimiento de público realmente alarmante/.../ Menos gente en las salas/.../No tuvimos conjuntos del exterior/.../ni figuras de fama/.../Nuestros grupos debieron luchar denodadamente /.../ Resultaba difícil formar un elenco por el alejamiento de muchos /.../ Leyendo lo escrito quedamos cabizbajos: qué poco es lo que se dio y sobre todo lo que merecía mencionarse! La temporada que pasó desalienta. (Balance teatral 1974". *El Día*, 24-12-1974. Firma A.L. [Adda Laguardia]).

⁷⁴ Dadas las circunstancias políticas no hubo protestas públicas ante el hecho, aunque una nota de El País, registra el episodio con sutil ironía bajo el título "Las caravelas no navegan": ..

La nota, a pesar de su laconismo, apunta también a la situación imperante. Anota: “Resultaba difícil formar un elenco por el alejamiento de muchos”, aunque sin adelantar opinión sobre las causas posibles, ni ejercer un juicio crítico. Se limita a comprobar que “Nuestros grupos debieron luchar denodadamente”, sin explicar contra qué o quién. La censura lograba internalizarse poco a poco hasta convertirse en autocensura, para evitar las represalias desproporcionadas que el régimen lanzaba.

Por último, debe mencionarse en la temporada el estreno de *Esperando la carroza* (y la reposición de *Un agujero en la pared*) de Jacobo Langsner, bajo la dirección de Jorge Curi, con el Teatro Circular, que conocería un éxito de público sin precedentes en el teatro uruguayo obligando a mantener la obra en cartel a lo largo de varias temporadas y con más de seiscientas representaciones; fenómeno que contrasta con la débil repercusión de una puesta en escena anterior de la misma obra más de una década antes (1962) por la Comedia Nacional, lo que nos lleva a algunas reflexiones. La obra de Langsner que se inscribe gozosamente en la tradición criolla de Sánchez, y el grotesco de Discepolo, con elementos costumbristas y un uso eficaz del humor negro, ofrecía un certero y, por momentos, mordaz retrato de la clase media de nuestra sociedad rioplatense contemporánea. Por otra parte el público de la dictadura encontraba en los diálogos, personajes y escenas cotidianas de la obra de Langsner una posibilidad de recuperar algunos rasgos identitarios, un intento de reconstitución de un tejido social, en medio de la dolorosa descomposición y destrucción de valores e instituciones que sembraba el terrorismo de estado. En esos momentos de profunda fractura, en que esa misma clase media fue la más castigada y en que sentía amenazada su sobrevivencia y su identidad, poder reconocerse en esos personajes de ficción y en esas imágenes, incluso a través del humor negro, no dejaba de tener un efecto ligeramente compensatorio y reparador.

Sobre las posibilidades de esa orientación hacia un teatro arraigado en algunas tradiciones escénicas rioplatenses y en temas y costumbres de la historia uruguayana y sus habitantes, como forma de alcanzar a un público más amplio, se observa en *El País*:

El teatro montevideano de hoy parece recorrer un camino de apertura orientado hacia un lenguaje popular capaz de barrer con el hermetismo intelectual de que se le pudo acusar en el pasado /.../ la primera utilidad de ese giro es la de atraer a un público poco habituado a concurrir a una sala, la segunda utilidad será la de convertir definitivamente al teatro en un fenómeno masivo, destinado a todo el mundo y no a una elite..." (*El País*, "Boletería", sin firma aunque habitualmente se trata de Jorge Abbondanza, 6-12-75, p. 10).

Es interesante observar que en el mismo artículo y para no caer en un panegírico populista, el crítico advierte contra las fáciles comercializaciones de la búsqueda de lo popular y reclama la necesaria calidad para que el producto sea realmente capaz de "transmitir una imagen del hombre destinada a enriquecer o mejorar al espectador" lo que no deja de ser una muy válida forma de definir el arte que retomaría una notable definición de John Dewey quien lo define como "formas refinadas e intensificadas de la experiencia", es decir capaces de producir nuevas experiencias en el receptor (Dewey [1934], 1949, 5).

Esta búsqueda de una mayor comunicación con un público más amplio, e incluso con un público no habituado a frecuentar el teatro, se acentuará en los años siguientes, hasta convertirse en una de las principales características del período siguiente, un rasgo capaz de subordinar los demás factores de dicho sistema teatral, tanto en las estrategias de producción de los espectáculos teatrales, como en las condiciones de la recepción y que intervendrá en forma decisiva en la selección del repertorio. En efecto la marcada preferencia por los textos nacionales y especialmente aquellos que proponen un lenguaje cotidiano y situaciones reconocibles, respondía de alguna manera a la necesidad del espectador de recuperar su realidad contemporánea y algunos aspectos de su identidad. Factor que impondrá también algunas modalidades de la puesta en escena y de la interpretación -e incluso de las sobreinterpretaciones- de los espectadores.

Llama la atención, también, otro hecho que revela el clima de persecución, inseguridad y temor del momento. Como hemos visto *Esperando la carroza* se inscribía en la tradición rioplatense del grotesco, de intertextualidad naturalista, con una visión satírica, intrascendente y llena de humor, que el público festejaba con entusiasmo. A

pesar del tono costumbrista, de las referencias a hábitos cotidianos, del humor negro pero inocente políticamente, la intervención de la represión se hizo sentir también aquí al prohibir a varios actores de la obra a subir a escena, cuando faltaba una semana para el estreno. Los actores debieron renunciar a los ensayos, algunos de ellos tuvieron que exiliarse. El director Jorge Curi reunió al grupo del Circular y a marcha forzada logró reemplazar a los intérpretes para no postergar el estreno ni dejar un flanco abierto en la actividad del grupo y de la sala (Curi, 1992, entrevista personal; Ver también capítulo 9, sobre represión y censura).

Al año siguiente (1975) la situación en el sistema teatral es similar, con tendencia a acentuarse. Un crítico confiesa:

En algunos años, la abundancia de espectáculos valiosos nos creaba un problema ¿cómo hacer para comentarlos todos? Ahora nos ocurre lo contrario y más bien nos preguntamos qué puede decirse /.../ sobre lo que fue el año 1975 en nuestros escenarios...?,

para terminar, después de comprobar el magro resultado de la temporada, concluyendo :

Mirando las últimas líneas que escribimos casi nos da miedo /.../ ¿Eso ha sido todo? Y tenemos que reconocer que, en efecto, fue eso (“¿Qué sucedió en el teatro en 1975”, por Adda Laguardia, *El Día, Anuario 1975*, Suplemento, 31-12-75).

El particular estilo, el juego con las exclamaciones, el asombro frente al propio texto y la pregunta retórica ante lo exiguo de lo registrado, como reflejo de una temporada particularmente pobre, revelan claramente, más allá de la retórica, lo excepcional de la situación, aunque se escamotean sus causas. Estas acuden apenas adoptamos otra perspectiva: este es el año en que eran ya cientos los exiliados del movimiento de Teatros Independientes, el año en que fueron encarcelados todos los dirigentes de *El Galpón* que mantuvo, sin embargo, sus salas abiertas y en actividad durante un tiempo. Pero ante nuevas amenazas y citaciones a actores y dirigentes, por parte las autoridades militares y policiales, muchos deberán buscar refugio en embajadas

para exiliarse unos meses después, a comienzos de 1976. Al exilio de los integrantes de El Galpón, se suma el secuestro de sus salas y bienes, el cierre de su escuela de teatro, su taller de dramaturgia y la destrucción de sus archivos, que eran unos de los más completos del teatro uruguayo de este siglo. Es también el año del cierre del *Teatro Victoria*, de donde es desalojado en enero *Club de Teatro*, lo que provocará su desaparición poco después. Es el año, también, de la casi desaparición de otros grupos independientes como *Teatro del Pueblo*, *La Máscara* y *El Tinglado* que disminuirán notoriamente sus actividades, sin contar a los numerosos actores, directores y dramaturgos presos, inhabilitados o exiliados.

Entre los espectáculos de ese año, sin embargo, debe mencionarse, la puesta en escena de *Rinocerontes* de Ionesco, dirigida por Héctor Manuel Vidal, (por *Club de Teatro*, 1975, en la sala de la calle Mercedes de *El Galpón*); un intertexto de neovanguardia, de evidente conexión con la situación histórica y política que padecía la población en momentos en que se acentuaba la dictadura, aparecía la exigencia de “declaración de fe democrática” para los empleados públicos, los docentes y los estudiantes a todos los niveles y sobre todo fue el año declarado “de la orientalidad”, en un afán de homogeneizar a la población bajo un lema vacío pero emblemático, que sin embargo tuvo escaso éxito. Todo lo cual no dejaba de tener importante conexión con el tema de la obra. De modo que la puesta en escena apuntaba directamente y con eficacia a la situación contextual de los espectadores, a la brutalidad del poder y a su deshumanización, a través de una intertextualidad con el teatro del absurdo. Como expresión del sinsentido y la deshumanización de los hombres, aparecían los efectos embrutecedores de la masificación y del sometimiento, así como la doctrina y la ideología que los sustentaba y el peligro de su expansión. La obra se volvía así un testimonio y una advertencia velada.

También debe señalarse en la recepción productora de intertextos de la neovanguardia europea una puesta en escena de indudable dignidad y eficacia, *Esperando a Godot*, en el Teatro El Tinglado, con dirección de Alberto Restuccia (197, 5), así como *Una ligera molestia* y *Paisaje* de Pinter bajo la dirección de Manuel

Alvarado en el Teatro Millington Drake (posteriormente llamado del Anglo) y *La última cinta magnética* de Beckett, con una memorable actuación de Luis Cerminara, quien actúa también en *Esperando a Godot* y las diferentes versiones de *La lección* y de *Fin de partida*, todas con varias reposiciones a lo largo de esos años.

Más directamente vinculado con nuestro tema y el surgimiento de un microsistema de resistencia se destaca el estreno de una importante obra de un joven autor uruguayo, *El asesino no anda solo* de Juan Graña (1975), con dirección de Omar Grasso, en el *Teatro Circular*, en un espectáculo de clara intertextualidad neovanguardista aunque al servicio de objetivos diferentes. Particularmente sugerente por su forma de abordar el tema de la represión y la violencia, entre el humor, la caricatura y la visión neoabsurdista, el espectáculo ofrece la visión de una extraña familia, con alusiones a la violencia, la opresión y el terror. El espectáculo obtuvo una recepción muy positiva de la crítica y del público y desde nuestro punto de vista concentra los principales rasgos de lo que llamamos el 'microsistema de resistencia', en su fase emergente, como analizaremos detenidamente más adelante.

Importa mencionar, también, dos espectáculos de *El Galpón* antes de su exilio y uno en el Teatro del Notariado. Se trata de una adaptación desopilante de *Pluto o de la riqueza* (1975) de Aristófanes con dirección de Ruben Yáñez y *El gorro de cascabeles* de Pirandello, a comienzos de 1976, con dirección de Juvéer Salcedo, ambos por el elenco de El Galpón y en su sala, mientras que ese mismo año se estrenó *Diario de un loco* (1976) de Gogol, con dirección de Héctor Manuel Vidal en el Teatro del Notariado.

5.4.4. El rodar de "la carreta fantasma".

Desde el punto de vista histórico y político, el año de 1976 será también uno de los momentos claves del período. Un momento de consolidación del régimen autoritario y sus intentos de proyección en la región. Ya en 1975 el dictador Stoesner de Paraguay había realizado una visita oficial a Bordaberry y en abril de 1976 lo hará Pinochet. Es el año del asesinato en Buenos Aires, en el mes de mayo, de Zelmar Michelini cofundador

del Frente Amplio y senador de la República y Gutiérrez Ruiz, último presidente de la Asamblea General antes del golpe de estado, dos destacados parlamentarios quienes desde un activo exilio en la capital porteña luchaban contra la dictadura uruguaya. Por otra parte, más de diez cadáveres desnudos y con señales de violencia en los cuerpos aparecen en nuestras costas entre abril y mayo de ese mismo año y posteriormente aparecerían más (Machado-Fagúndez, 1991, 76-77).

Es también el año del secuestro en la Embajada de Venezuela en el Uruguay de la maestra Elena Quinteros, en momentos en que pedía asilo político, lo que motivará que Venezuela suspenda las relaciones diplomáticas con el gobierno del Uruguay. Es también el año del “golpe dentro del golpe”, cuando los militares le “retiran su confianza” y expulsan a Bordaberry para nombrar en su lugar al Dr. Alberto Demicheli, el 12 de junio de 1976, aunque no por mucho tiempo, al mismo tiempo que crean un Consejo de la Nación integrado en su mayoría por militares y nombrado directamente por la Junta de Comandantes, Consejo que se instala el 27 de junio (Machado-Fagúndez, 1991, 78). Así se terminan de consolidar los militares en el poder y empezarán a preparar una constitución que les asegure larga permanencia. Ya lo había adelantado premonitoriamente Carlos Quijano tres años antes, en uno de sus formidables editoriales en *Marcha*, en febrero de 1973 cuando se estaba gestando el golpe de estado y ante la creación del Consejo de Seguridad Nacional (COSENA) integrado por los comandantes de las tres armas, junto al presidente en el Poder Ejecutivo:

El Sr. Bordaberry es un presidente nominal. Tiene el título de un cargo que realmente no ejerce. [...] Un Consejo de regencia el COSENA vela ahora por él. Por él y por nosotros[...] Ahora se ha puesto en marcha la carreta. La carreta de los condenados. El Sr. Bordaberry deslastra. Para salvar el barco o la butaca, echa por la borda a sus padrinos de bautismo y de confirmación [...] para vivir sacrifica a quienes le dieron políticamente la vida... El rodar de la carreta fantasma ¿No turba sus sueños? ¿no será algún día otro pasajero en ella? ¿No ha empezado a serlo? (*Marcha*, 16-2-1973, citado por Nahum et al 1990, 93-94).

La situación social y política es tan sombría que algunos poderosos medios de prensa, voceros de sectores fuertemente conservadores y tradicionalistas, pero que sienten su poder progresivamente desplazado, empiezan a emitir algunas señales de inquietud. Así el diario *El Día* publica el 14 de octubre de 1976, alarmantes datos sobre las enormes proporciones de la represión en el país, a través de fragmentos de un informe del Senador Church, presentado ante el Congreso norteamericano en una audiencia sobre derechos humanos:

Uruguay, la última –aunque no la única- cámara de torturas Latinoamericana... conocido en un momento como la Suiza de Sudamérica por sus fuertes tradiciones democráticas, está gobernado ahora por un régimen militar de brutalidad. Cálculos fidedignos indican que por lo menos cinco mil individuos han sido encarcelados por motivos políticos en Uruguay desde 1973. En un país de solamente dos millones quinientos mil habitantes, esto representa que uno de cada quinientos uruguayos han pasado por la prisión durante ese mismo período. Este es el porcentaje más alto de prisioneros en el mundo[...] Hasta Chile ha sido superado por Uruguay en la ferocidad de su represión (Machado-Fagúndez, 1991, 85).

Las cifras coincidían con las denuncias y publicaciones de *Amnesty International* que disponía de mayor abundancia de datos complementarios aunque éstos tuvieron una circulación muy restringida y casi clandestina en el país.⁷⁵

En el sistema teatral, en este año de 1976 se acentúan las características anteriores y esa es la fecha que podría marcar el peor momento en esa caída de la actividad escénica uruguaya. Este es, además, el año en que no abre sus puertas la

⁷⁵ Sobre las denuncias y cifras de torturas, detenciones y exiliados, ver también los informes de *Amnesty International. Anual Repport 1975*, Londres, Amnesty Internatoinal Publications, 1975; *Amnesty International. Anual Repport, 1978*, Londres, Amnesty Internatoinal Publications, 1978; *Amnesty International Briefing-Uruguay*, Londres, 1983; Grisur, *Boletín del Grupo de Información y Solidaridad*, Ginebra, 1975, 1976. Ver también Edy Kaufman *El rol de los partidos políticos en la redemocratización del Uruguay* en Saúl Sosnowski comp. 1987, 24-62, y varios artículos en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo, Universidad de Maryland-Banda Oriental, 1987, entre otras numerosas publicaciones.

Escuela Municipal de Arte Dramático (E.M.A.D. hoy "Margarita Xirgú")⁷⁶, después de 26 años de actividad ininterrumpida, que funcionaba con rigor y exigencia desde 1949, fecha en que fuera fundada y puesta bajo la dirección de Margarita Xirgú. Una nota de *El País* registra el hecho y su protesta se expresa a través de la advertencia sobre los daños posibles de este cierre que "puede poner en peligro la formación de toda una oleada de jóvenes e interrumpe uno de los más fecundos niveles de actividad del Servicio de Teatros Municipales" (*El País*, 14-2-1976, p. 11).

Es también el año en que es clausurado el Teatro El Galpón, con confiscación de sus bienes, sus dos salas, biblioteca, archivos, vestuario y demás artículos, con proclama de captura contra sus dirigentes. Estos, junto a varios integrantes del grupo, buscan refugio en la Embajada de México y posteriormente se exilian a ese país, en el que permanecerán durante nueve años.

La retracción que se produce en todo el sistema cultural a lo largo de estos años alcanza su momento más bajo en ese año, y se manifiesta, también, en la reducción del número de estrenos anuales, de la cantidad de grupos en actividad y de propuestas escénicas renovadoras o de calidad. La crítica es concluyente sobre estos aspectos en sus valoraciones de fin de temporada:

Doce meses casi en blanco, que una historia podría pasar por alto sin peligro de dejar por el camino rasgos de estilo interesantes, brotes expresivos alentadores, ni muchos trabajos individuales dignos de registro /.../ En los últimos veinte años no hubo otra temporada teatral en Montevideo donde el talento y el ingenio estuvieran tan ausentes como en ésta (*El País*, Jorge Abbondanza, 24-12-1976).

⁷⁶ En *Escenario de dos mundos* (1988) y en la antología *Teatro Uruguayo Contemporáneo Antología* (Mirza coord., 1992), figura como fecha de cierre la de 1975, porque se produjo en diciembre, al terminar el curso lectivo de ese año y la escuela no volvió a abrir en 1976, como me fue señalado en entrevista personal con Eduardo Schinca.

El fenómeno, naturalmente, no se reduce al sistema teatral y existen múltiples observaciones sobre el "apagón cultural"⁷⁷ uruguayo que se extiende desde 1973 hasta 1978, también llamados los "años oscuros", como hemos visto.

5.4.5. Progresiva recuperación de la actividad teatral: 1977-1979.

Hacia el final del período algunos espectáculos de la temporada de 1977 se distinguieron por cierto buen nivel y por su capacidad de sugerencia: *La Gaviota* de Chéjov, con un elenco dirigido por Júver Salcedo que dará nacimiento a un nuevo grupo que hasta hoy lleva el nombre de esa pieza y tres espectáculos que integrarán el microsistema de resistencia mencionado, en su primera fase, se trata de *La muerte de Tarzán*, (1977) de Jorge Denevi en el Teatro Circular, una nueva versión de *La lección*, (1977) de Ionesco, bajo la dirección de Alberto Restuccia, *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu y *La muerte de Tarzán* de Jorge Denevi, ambos espectáculos dirigidos por Carlos Aguilera y *Los comediantes* (Teatro Circular, 1977) de Jorge Curi y Mercedes Rein, sobre textos españoles de la Edad Media y el Renacimiento, en un atractivo montaje del propio Curi. Aunque su éxito no alcanzará el de *Esperando la carroza*, resultó particularmente atractivo e interesante ese espectáculo que presenta las vicisitudes de los actores en España, a lo largo de varios siglos, con las censuras y persecuciones de que fueron víctimas, en una puesta en escena que alternaba las lecturas de los edictos, prohibiciones y anatemas con las canciones y pasos que representaban los actores para regocijo del público que podía burlarse al fin y a través de la ficción escénica, de los abusos de poder de perseguidores, jueces, policías y censores, sin temer represalias y en clara conexión con lo que padecían en su propio contexto contemporáneo.

En una evaluación de la temporada se señalan algunas de las dificultades que debió enfrentar la gente de teatro como justificación de un balance "escuálido" al mismo tiempo que se destaca la aparición de un teatro más volcado a los temas y circunstancias nacionales:

⁷⁷ Cf. Mabel Moraña, "Indicios culturales alternativos en el Uruguay actual (1979-1981): movimientos en el Panopticon" en la revista *Iberoamérica*. Hamburgo, 16/17, 1982, retomado en

ese ambiente dispone hoy de menos recursos, menos gente, menos impulso (y menos planes) que antes, obligando al observador interesado a enterrar viejos entusiasmos para abrir los ojos a una realidad empobrecida. Parte de ese medio, sin embargo, pelea gallardamente por sobrevivir y trabaja en niveles de exigencia y de imaginación. [...] Ya no se trata de los montajes ambiciosos de la década del 50 ni de los pujos innovadores de los años 60: con más economía, menos pretensiones y quizá menos vuelo, las empresas de hoy buscan –en el mejor de los casos– un camino sensato, referido a la sensibilidad local, a su circunstancia, a la mentalidad criolla, canjeando exquisiteces y audacias por un intento de teatro popular en el que el espectador se reconozca y aprenda a mirar el mundo que lo rodea. (Jorge Abbondaza, *El País*, 31-12-1977, p. 22)

A pesar del control de la censura, de la dispersión de la actividad teatral y de muchos de sus integrantes, aparecen gradualmente algunos síntomas de recuperación, como sucede, también, con la canción popular que organiza recitales cada vez más concurridos. El teatro se vuelve, entonces, en forma cada vez más perceptible, "un espacio de participación cultural que se presenta como una alternativa ante los lineamientos del discurso ideológico dominante" (Moraña, 1988, 101). Así, en 1978, *Teatro Circular* inaugura una nueva sala, donde también tienen cabida espectáculos de canto popular, que se multiplican en salas y gimnasios de Montevideo, cada vez con mayor éxito de público. Nacen los grupos teatrales de *La Gaviota*, *Teatro de la Ciudad*, *Teatro Alianza* y las puestas en escena incluyen espectáculos de calidad como el cuidadoso montaje de *Quiroga* de Víctor Manuel Leites (Teatro Circular, bajo la dirección de Jorge Curi), sobre el famoso narrador rioplatense o los aciertos del *Don Juan* de Molière en la Alianza Francesa (con dirección y actuación de Luis Cerminara), la cálida y juvenil versión de *El jardín de los cerezos* de Chéjov por los egresados de la escuela del Teatro Circular bajo la dirección de Dervy Vilas, la feroz alegoría de *La nona* de Roberto Cossa con la Comedia Nacional (dirigida por Dumas Lerena), los cuidados formales y el gran espectáculo sobre un texto clásico, que resultó *El mercader de Venecia* también por la Comedia Nacional (dirigida por Eduardo Schinca),

espectáculos que marcaron un mejoramiento en el nivel de los montajes escénicos y un progresivo incremento del público. Aunque algunos balances de fin de año señalan que fue también una temporada que pasó “sin glorias ni penas”, “un año eminente convencional para los uruguayos” en que “la inspiración creadora fue canjeada por una constante casi sin excepción: el profesionalismo”. Lo que no es desdeñable teniendo en cuenta el contexto. Otros balances críticos señalan, por ejemplo, algunos síntomas de mejoramiento, una recuperación del público y de la calidad, tanto en el subsistema de los independientes como en el teatro profesional, lo que incidirá de alguna manera en la reactivación del sistema teatral que se vuelve más clara a partir de 1979:

La temporada de 1978 de teatro aparece signada, desde su comienzo, por una de las obras que más éxito obtuviera a nivel de crítica y público e incuestionablemente alegórica: “La Nona”... Tenemos, así, un año 78 que inaugura con “La Nona” una temporada de éxito poco usual y donde el elenco de la Comedia Nacional junto con el director Dumas Lerena obtienen un espectáculo de infrecuente calidad, pasando otro tanto con la segunda de las mencionadas [“Este pequeño lugar” de David Storey], ésta a cargo del Teatro de la Gaviota actualmente en cartel (El Día, Suplemento Dominical, 31-12-78, p. 11).

En esos años el **Teatro Circular** tendrá una decisiva incidencia en la construcción de lo que podría llamarse una cultura bajo la resistencia y en la recuperación de espacios de expresión. Además de su segunda sala, ha reabierto su escuela de actores a partir de 1977 e inicia un seminario de dramaturgia dirigido por Omar Grasso al año siguiente, al mismo tiempo que realiza un importante llamado a concurso de obras dramáticas -el primero durante la dictadura- para preparar los festejos de sus 25 años (en 1979) con estrenos de textos exclusivamente uruguayos. Esta activa presencia del Teatro Circular se multiplicó, además, porque sus salas fueron también ámbito de importantes, frecuentes y muy concurridos espectáculos de canto popular, sin olvidar el largo éxito de un espectáculo para niños: *Canciones para no dormir la siesta*, también en el *Teatro Circular*, bajo la dirección de Horacio Buscaglia, que permaneció siete años en cartel y que lograba un milagro de comunicación con el público adulto e infantil, jugando con las alusiones a la situación política a través de múltiples recursos y un sostenido humor.

Al llamado a concurso del *Teatro Circular*, el primero después de varios años, se presentaron casi cien obras, lo que reveló la importante necesidad que venía a cubrir. Las obras seleccionadas fueron *Las gaviotas no beben petróleo*, *Decir adiós*, *Allá en el bajo* y *La última madrugada*. Las dos primeras y *El mono y su sombra* de Yahro Sosa eran, además, fruto del seminario de dramaturgia, y se estrenarán por la institución en 1979, las otras dos por la *Comedia Nacional* en los años siguientes, de modo que el elenco llegará a representar cuatro obras nacionales en 1979 incluyendo la reposición de *Quiroga* de Víctor Manuel Leites, con dirección de Jorge Curi (estrenada en diciembre de 1978) y sin contar las reposiciones de *Esperando la carroza* que seguirá figurando en las carteleras hasta el año siguiente.

Esta importante presencia de obras de autores uruguayos en el Teatro Circular contribuirá notablemente, junto a varios estrenos de otros elencos, a convertir la temporada de 1979 en el "año del autor nacional", tanto por la cantidad como por la calidad de las obras uruguayas representadas, con extraordinaria respuesta del público, que obligaba a realizar dobles funciones los sábados y los domingos. Basta recorrer los balances críticos de la temporada en los diferentes medios de prensa a fin de año para comprobar la importancia de esa recuperación, como veremos en el capítulo 6.

5.5. El microsistema de resistencia

5.5.1. De un teatro militante a un teatro de resistencia.

Primera fase del microsistema.

En el sistema teatral de los años sesenta hemos señalado la aparición y el crecimiento de un teatro militante a partir de la toma de conciencia de la grave situación económica, social y política del país, sobre todo por parte de los grupos independientes cuyos postulados ya implicaban un fuerte compromiso social. Ese teatro apostaba a un arte que contribuyera al cambio en las estructuras sociales del país, tanto en la selección del repertorio como en los modelos de puesta en escena, y las formas de inserción de ese arte en todos los sectores sociales. Eso fue lo que había motivado en los años sesenta la

creación de una carpa de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (1962-66) para llevar el teatro fuera de los circuitos centrales, pero también a la realización de funciones en locales sindicales, en salones de clubes barriales, en espacios universitarios y, desde la creación de los Comités de Base (1971), en dichos comités, por diferentes barrios de Montevideo, como ocurrió con *Los fusiles de la Patria vieja*, (Teatro Circular) para citar sólo un caso, entre numerosos espectáculos. Pero también en giras por el interior de la República como realizó con intensidad *El Galpón*, con diversos espectáculos.

Desde el punto de vista del sistema teatral, el surgimiento de un teatro militante a partir del 'movimiento' de los teatros independientes y como continuación o prolongación de dicho 'movimiento' con acentuación de algunos de sus propios postulados, coincide con la creciente profesionalización de los principales grupos del Teatro Independiente y con la incorporación de importantes modelos e intertextos europeos y norteamericanos, desde el realismo reflexivo de Miller y el teatro épico-didáctico de Brecht hasta la neovanguardia de Beckett, Ionesco, Pinter o Genet, que contribuyeron a la segunda modernización del sistema (Pellettieri, 1997); un teatro que había alcanzado, además, una fuerte presencia en el campo intelectual, en momentos en que la cultura misma del país "estuvo especialmente inflexionada sobre el teatro hasta confundir este género con el campo total de las letras" (Rama, 1972, 204).

Pero el compromiso de ese teatro con la situación política y su militancia artístico-ideológica no se limitaban al montaje de los espectáculos, sino que incluía la orientación de los grupos y su organización democrática interna, la discusión de los criterios para la selección del repertorio a partir de consideraciones estéticas, políticas y sociales, en asambleas internas, el rechazo de toda finalidad comercial y la concepción del teatro como una vocación y una entrega a un fin social, todo lo cual implicaba una postura ideológica explícitamente asumida que se acentúa a medida que se agudiza la crisis política y social, como aparece en numerosas declaraciones. Una posición militante que encuentra diversas vías de comunicación con la militancia política propiamente dicha

a través de gremios estudiantiles, sindicatos obreros e incluso Comités de base, como veremos.

La creciente politización del sistema ante el agravamiento de las condiciones sociales y de los enfrentamientos políticos se reflejaba, también, en el público que adhería fervorosamente a las propuestas de determinados grupos independientes, o las rechazaba para preferir un teatro comercial de puro entretenimiento, o un teatro de repertorio internacional aséptico ideológicamente, es decir que no cuestionara el orden establecido y por lo tanto que contribuyera a su consolidación o mantenimiento. También la crítica se polarizó. Y frecuentemente sus intervenciones para condenar o elogiar los espectáculos, desbordaban las consideraciones estéticas sobre los espectáculos, para introducirse en la ideología de las piezas, en sus connotaciones políticas adversas al 'orden social' imperante e incluso en los criterios de selección del repertorio, en la orientación de los grupos, y su toma de posición frente a determinados problemas sociales y políticos.

A comienzos de los setenta, al mismo tiempo que se exacerbaban y se polarizaban las posiciones de la crítica y del público, junto con el agravamiento de la situación política, y el surgimiento del Frente Amplio en 1971, se producen algunos cambios en el sistema, tanto en la producción de los espectáculos como en la recepción en general, y también en la recepción crítica; cambios que marcan una transición entre ese teatro militante anterior a la dictadura y el microsistema de resistencia que aparece en los años setenta y se desarrolla ampliamente bajo la dictadura.

Antes de considerar esos cambios debe recordarse nuevamente la importancia del factor social y político que podemos sintetizar en cuatro aspectos centrales: a) el crecimiento de los enfrentamientos entre las fuerzas del 'orden' y la guerrilla urbana de los tupamaros, b) la movilización de los sindicatos, los gremios estudiantiles y la izquierda en general, con sucesiones de paros, huelgas generales y manifestaciones callejeras reprimidas en forma cada vez más violenta, c) el surgimiento del Frente Amplio en 1971 como respuesta política a la situación; y d) el creciente autoritarismo del

poder ejecutivo desde la asunción de Pacheco Areco, que gobernó en base a decretos, suspensiones de garantías individuales y "Medidas Prontas de Seguridad", lo que culminará con el golpe de estado de 1973 que instala por varios años el imperio del miedo en la población y el ejercicio del poder por la fuerza y el control hegemónico del discurso público.

En esos años de consolidación del poder militar y de dominio por el terror aparecen algunas obras que marcan el surgimiento de un nuevo tipo de espectáculos que retoman los temas de la represión y la violencia en forma indirecta y alusiva, como denuncia y como forma de resistencia ante el poder hegemónico de la dictadura, a través de diferentes tipos de puestas en escena, como veremos. La aparición de algunos rasgos nuevos en los espectáculos, configurará por su recurrencia un microsistema de resistencia que introduce un cambio en el sistema. Así, aparece una tendencia en el código verbal a aludir en forma indirecta a lo prohibido, a nombrar lo innombrable, a comunicar en la microcomunidad de las salas teatrales los abusos y atropellos del poder, como modo de eludir la censura pero, al mismo tiempo, como forma de resistencia, como transgresión de las reglas impuestas por el gobierno autoritario, a través de parábolas o alegorías, alusiones, palabras cifradas, interlineados, para crear un tipo de contacto con el público más allá del control del poder. Un teatro más preocupado por la función de comunicar que por la función estética. Es decir de generar un discurso alternativo en el espacio público, frente al discurso monopólico y monológico del estado.

Al mismo tiempo, debemos señalar que esos procedimientos se volvieron cada vez más frecuentes y conscientes de sí mismos, tanto en la producción de los espectáculos como en su recepción, como puede observarse a través de las declaraciones de los autores, directores, actores, sobre todo a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, pero también a través de la recepción crítica que señala desde sus inicios y en forma cada vez más frecuente la recurrencia de esos recursos en los más diversos espectáculos: los que prolongan el realismo reflexivo así como los de intertextualidad brechtiana o neovanguardista. Todo lo cual nos permite sostener la existencia de un

microsistema emergente a comienzos de los años setenta y que hemos llamado “de resistencia”.

Así, mientras en los últimos años de la década del sesenta asistíamos a una exacerbación del teatro militante de fuerte compromiso ideológico, nace en los años setenta un teatro de alusiones y sugerencias, que se refiere a la realidad contextual a través de metáforas, parábolas y alegorías, un teatro que privilegia lo connotativo por sobre la denotación, y que configurará un nuevo microsistema, sobre todo a partir del golpe de estado.

Si la producción de espectáculos sobre textos uruguayos o extranjeros, en el teatro comprometido y militante de los sesenta, se proponía explorar las bases de las injusticias sociales y las estructuras del poder para denunciar sus abusos y contradicciones, como forma de lucha por la transformación de la sociedad a partir de la reconocida necesidad de contribuir al esclarecimiento del público sobre sus propias condiciones históricas, esa producción espectacular se realizaba en un contexto social y político que toleraba todavía algunos márgenes de actividad política. A fines de los sesenta y comienzos de los setenta, la exacerbación de la represión y la reducción cada vez mayor del margen de libertad, obligó a varias modificaciones tanto en las estrategias de producción de los espectáculos como en la selección del repertorio, la organización de los grupos y las formas de comunicación con los espectadores.

A medida que el control y la vigilancia se acentuaban y que la censura sobre los medios de comunicación multiplicaba las suspensiones, las requisas de ediciones y la clausura de periódicos, mientras aumentaban los allanamientos y detenciones arbitrarias, la represión violenta de manifestaciones, las persecuciones personales, las militarizaciones de funcionarios públicos y los enfrentamientos entre el poder ejecutivo y el parlamento, que culminaron en el golpe de estado de junio de 1973, se produjo una gradual transformación que afectó profundamente al país, no sólo en lo político, sino en todas las estructuras sociales, en todas sus instituciones y en el campo intelectual, como hemos señalado. Y por consiguiente, también en el sistema teatral. De modo que el teatro

militante cederá paso gradualmente a un teatro que llamamos “de resistencia” que nace en los primeros años de los setenta y se desarrollará durante la dictadura hasta la década de los ochenta.

Mientras el teatro militante era, además de sus fines estéticos, un modo de lucha por la transformación de la sociedad, una apuesta al cambio social, a través del poder esclarecedor de los espectáculos, para provocar una reflexión en el público, una toma de conciencia y toma de partido, una reacción intelectual y política en el espectador, a partir de la revelación y la denuncia de algunos mecanismos de dominio, de ciertas estructuras de poder en la sociedad, el teatro de resistencia buscó, en cambio, una forma de defender algunos valores amenazados o conculcados, de rescatar y reivindicar la dignidad humana, el respeto a la vida y a la libertad, en un contacto menos intelectual y más emocional con el público. También concibió de otro modo el diálogo con el público. No se trataba ya de provocar una reacción intelectual y política en el espectador, sino de valorar el contacto mismo, de reconstruir un encuentro en medio de las prohibiciones, la dispersión y el miedo. Para todo ello recurrió a múltiples procedimientos que enumeramos a continuación.

En esta primera fase del microsistema encontramos una prolongación de algunos rasgos del sistema anterior que se articulan con los del sistema emergente. Así las tres principales tendencias que hemos señalado en el teatro de los sesenta reaparecen con una funcionalidad diferente en el microsistema de resistencia. Por eso hablaremos de microsistema teatral de resistencia de intertexto del realismo reflexivo, de la neovanguardia o del teatro épico-didáctico brechtiano.

Por otra parte y a los efectos de una exposición ordenada presentamos a continuación la serie de rasgos pertinentes del microsistema mencionado, como orientación para el estudio, aunque naturalmente éstos fueron elaborados a partir del estudio de los espectáculos mismos (de los años sesenta a los ochenta), al mismo tiempo que establecíamos el ‘corpus’ restringido y el corpus complementario seleccionado (ver ‘corpus’).

Importa aclarar que nuestra enumeración de rasgos o características no es taxativa ni exhaustiva, ya que nuestros criterios de inclusión tomarán en cuenta esos rasgos como guía para el reconocimiento de determinados objetos y su incorporación al sistema, pero no serán todos obligatorios ni los únicos, sino los principales. Por eso no distinguimos entre rasgos optativos y obligatorios. Al tratarse de objetos sociales y estéticos pueden surgir diferencias de grado e incluso de matiz que muchas veces determinan un cambio total del objeto, en este sentido nos apoyamos en Barthes quien observa que “un término puede formularse una sola vez en toda la obra y, por cierto número de transformaciones que definen el hecho estructural, estar presente en todas partes y siempre” (Barthes, 1972 [1966], 70). Del mismo modo, nos referimos a ‘rasgos principales’ en forma análoga al criterio de la ‘función dominante’ de Jakobson, para quien las diversas funciones del lenguaje pueden estar presentes en el mismo texto, sólo que una se vuelve dominante y determina el tipo de texto de que se trata (1963). A pesar de las críticas de Di Girolamo (1982 [78], 42 y ss.) que considera problemático y subjetivo determinar en cada caso cuál es la función dominante, creemos que se trata de un criterio aceptable, que intentaremos justificar apoyándonos, tanto en la propuesta de los productores del texto como en las atribuciones de sentido de los receptores. De modo que la inclusión o no de determinados espectáculos se hizo en base a ciertos rasgos ‘principales’ a partir del reconocimiento de la compleja construcción de sentido a través del encuentro entre la propuesta de los emisores y la concretización de los receptores. Esta flexibilidad que deja sin definir rasgos necesarios y optativos, si bien debilita la base epistemológica de la investigación, ofrece en cambio un instrumento más dúctil y adecuado para el tratamiento de objetos tan complejos como los espectáculos teatrales

Por lo tanto encontraremos algunos espectáculos en los que se cumplen casi todos los rasgos señalados, mientras que habrá otros que presenten una mayoría y otros sólo a algunos. Nuestra clasificación, se propone ser más una matriz de reconocimiento que una clasificación taxativa. Una guía para orientar el análisis, a partir de la aparición y recurrencia de determinados procedimientos, un marco de referencia para el estudio del sistema teatral, pero no una tabla matemática. Nos hemos apoyado en buena medida en

varias de las distinciones que propone Pellettieri en su modelo de análisis de textos dramáticos y espectaculares (1997), aunque con variantes.

5.5.2. Principales rasgos de los espectáculos del microsistema de resistencia. Primera fase.

1. En primer lugar, se trata de un teatro que explora las posibilidades del lenguaje indirecto y de la ambigüedad, las metáforas, alegorías y parábolas; un lenguaje que busca aludir más que decir, sugerir más que demostrar, en el que predomina lo connotativo sobre lo denotativo, los lenguajes cifrados y los sobreentendidos, donde la comunicación se apoya en una referencialidad ambigua, que apela a la capacidad del espectador de interpretar, de semantizar en diversos niveles los significantes de la escena, en una actividad que no sólo no provocó polarizaciones en el público ni en la crítica, sino que más bien consiguió en la recepción una reconciliación de los polos.
2. En segundo lugar, de un teatro que busca una comunicación con el público a través del discurso verbal, pero también a través de otros códigos como los gestos y miradas, una comunicación incluso fática con el espectador, como forma de resistir a las múltiples prohibiciones de expresión y de reunión, pero también para recrear lazos sociales en momentos en que la sociedad se encuentra fragmentada. Así, mientras el microsistema de la neovanguardia planteaba preguntas al público o buscaba agredirlo y desestabilizarlo para denunciar el sinsentido y el absurdo de la condición humana y de la existencia individual y social, el teatro de resistencia propone una valoración del contacto con el público como recuperación de un espacio comunitario; busca un acercamiento con los espectadores, un encuentro, una complicidad, y no una distancia crítica o didáctica como en el modelo brechtiano, ni un sacudón o una agresión, como en muchos espectáculos de la neovanguardia; una proximidad que reduzca, también, la distancia y la frontera entre ficción y realidad contextual socio-histórica.

3. En tercer lugar intenta, compartir un saber y un estado de ánimo con el público, un saber difuso que se quiere explorar y poner en común, que se quiere hacer circular en forma semipública en el ámbito más permisivo de la sala y en el marco de una emoción compartida, como rechazo a la opresión política y al terrorismo de estado que dominaba el espacio público. Se espera, por lo tanto, una participación activa del espectador, que debe descifrar los mensajes cifrados del espectáculo, las metáforas y alegorías, las alusiones y ambigüedades.
4. El desarrollo dramático está parcialmente adaptado a una "tesis realista", por lo tanto, en el sentido de Pellettieri (1997). Existe una conexión con el contexto social y se busca un fin social compartido por el productor y el destinatario, aunque no para denunciar como en el realismo "las limitaciones de la clase media para encontrar su identidad en el panorama de la vida nacional" (Pellettieri, 1997), o la hipocresía de las clases dominantes, o para revelar las contradicciones de la sociedad de clases o los mecanismos de explotación, sino para desenmascarar diversas formas de autoritarismo y opresión, en el contexto social, los atropellos y abusos de un poder arbitrario apoyado en la fuerza, el control de los individuos y el monopolio del discurso público.
5. Desde el punto de vista de la intriga predomina una tendencia a la parálisis y al conflicto estático, o con modificaciones que empeoran la situación.
6. En cuanto al espacio, el espectáculo propone a nivel de la fábula espacios opresores, amenazantes u ominosos, pero también -rasgo que se acentuará en el período canónico- en escenarios y escenografías encerradas, opresoras o amenazantes.
7. El héroe o el personaje central es un ser sometido, un antihéroe, un ser mediocre que no lucha, o que tiene una débil actividad y está condenado al fracaso. No sabe la mayor parte de las veces el origen de sus dificultades o de sus enemigos, es una víctima o un victimario y termina generalmente deshumanizado o destruido y, en algunos casos, muerto.
8. La extraescena es predominantemente realista en esta primera fase y también la prehistoria de la acción.
9. El espectáculo contiene ciertas formas de violencia latente o manifiesta, que aparece sobre todo a través del discurso verbal pero también directamente, en forma física.

10. El principio constructivo es generalmente el cuestionamiento, la parodia o disolución del encuentro personal.
11. El espectáculo apunta al contexto social y a la situación contextual, pero no de manera referencial, sino a través de una referencialidad ambigua.
12. En general no hay un personaje embrague o testigo que sea centro de la acción o el portavoz del autor y cuando algún personaje parece cumplir esa función, lo hace en forma confusa.
13. La causalidad y la cronología varían. Generalmente el desarrollo cronológico es negativo, destructor o implica una degradación. En las obras de intertexto absurdista, es a veces circular, con tendencia a la repetición, como forma de parálisis y de pérdida del significado. No hay acciones paralelas o se trata de un paralelismo divergente.
14. Desde el punto de vista escénico hay poca actividad en el escenario, pocos actores, desaparecen los espectáculos con gran despliegue de personajes, las escenas de masas, las procesiones, los coros y movimientos colectivos.
15. En esta primera fase se pueden distinguir espectáculos que contienen rasgos que revelan intertextos absurdistas, épico-didácticos o realistas reflexivos, como prolongación del sistema anterior.

a) El teatro de resistencia de intertexto realista reflexivo

Las alusiones y parábolas y algunos otros de los rasgos mencionados del teatro de resistencia, aparecieron en textos uruguayos de diferentes tendencias desde comienzos de los años setenta. En *La espiral* de Enrique Guarnero, bajo la dirección de Alberto Candéu (Comedia Nacional, 1971), encontramos la incorporación de algunos de los rasgos del microsistema de resistencia mencionado, junto a varios rasgos realistas reflexivos. El espectáculo apuntaba de manera directa a la realidad social y política uruguayas, con fuertes críticas e ironías contra los políticos y demás responsables de la conducción del país; críticas que provocaron una verdadera persecución por parte de grupos exaltados en torno al Teatro Solís, con amenazas de muerte a los actores y volantes insultantes a la salida del teatro. Pero el texto dramático y espectacular

sugieren, también, otros aspectos en forma ambigua e indirecta, como las cartas que llegan desde un lugar desconocido de uno de los personajes, y que sugieren que se encuentra en la clandestinidad, en la guerrilla urbana. La crítica señaló como característica principal de la obra, esa capacidad de sugerencia de la elipsis. En este sentido observa Hiber Conteris la “feliz utilización” de la elipsis, la particular comunicación con el público y sus consecuencias políticas, aunque en forma no muy clara:

Yo veo no tanto la originalidad temática como formal de la pieza de Guarnero [...] *La Espiral*, por instinto o por barrunto es la primera obra nacional que descubre en el público una elipsis, una dimensión inequívocamente colectiva a la se puede acceder por el silencio [...] y es sobre todo en base a la feliz utilización de este artificio que *La Espiral* se ha constituido en uno de los pocos acontecimientos verdaderamente políticos del teatro uruguayo (H.C.en *El socialista*, 19-8-1971, p.14)⁷⁸

Esa introducción de la elipsis como recurso central no sólo buscaba evitar las reacciones más violentas del público y del poder, -no olvidemos que la población se encontraba bajo “Medidas Prontas de Seguridad” y por lo tanto con los derechos limitados y bajo vigilancia permanente- sino que el espectáculo generaba así una complicidad con los espectadores y un modo de obligarlos a una mayor participación en la construcción del sentido del espectáculo, lo que será un aspecto clave del microsistema, como veremos.

b) El teatro de resistencia de intertexto brechtiano

Ante la progresiva consolidación de un gobierno autoritario, los productores teatrales debieron extremar los cuidados para no sufrir alguna forma de censura e inventar un lenguaje cifrado, alusivo, metafórico y parabólico que permitiera decir en forma indirecta lo que estaba prohibido. Ese mismo procedimiento será, también, utilizado en mayor o menor medida en espectáculos que siguen el modelo épico-didáctica

en su variante testimonial, como *Operación masacre* (1973), o *La república de la calle* (1973).

En *Operación masacre*, además de los recursos brechtianos que hemos señalado en la puesta en escena, de su estilo despojado y distante, de la sucesión de escenas en una presentación épico-narrativa cuyo hilo conductor es la investigación de un periodista, del desdoblamiento de los actores, la intervención de relatores y la aparición de carteles indicadores, así como otros recursos claramente brechtianos, pero evita cuidadosamente los comentarios, las canciones, las proyecciones, y toda excesiva distancia. Apuesta al despojamiento y a la narración seca pero sin distanciar excesivamente los hechos y contando con la fuerza del contexto inmediato. Así, la obra apelaba, también, a cierta complicidad del público y a su capacidad de comprensión, de empatía y de emoción, en clara oposición a la concepción brechtiana de la puesta en escena.

El espectáculo aludía indirectamente, por lo tanto, y en forma connotativa al contexto sociohistórico, a la situación social y política inmediata del espectador, es decir al golpe de estado, con los medios de comunicación intervenidos, las marchas y comunicados militares, los varios centenares de ciudadanos que fueron llevados presos en pocos días, en cuarteles y prisiones improvisadas (hubo que habilitar el estadio del Cilindro Municipal por la insuficiencia de las cárceles y cuarteles), los dos jóvenes baleados mientras repartían volantes o pintaban leyendas en los muros, como hemos visto, la represión militar y el terrorismo de estado (hechos que aparecieron destacados y con fotos de la multitud que se reunió para el cortejo hasta el cementerio, en algunos periódicos opositores que aún sobrevivían, como *El Popular* y *Ahora*), en el espacio concentrado y ritual del Teatro Circular, lo que facilitaba una fuerte implicación del público. Recordemos, que el estreno se realizó 25 días después del golpe de estado y dos semanas después del levantamiento de la huelga general, con una población todavía bajo el efecto de ese shock histórico.

⁷⁸ Citado por Gabriela Ramis, *El año teatral de 1971 a través de la prensa escrita*. Montevideo, 1990, 98, Inédito.

La crítica destacó la capacidad del espectáculo de unir los diferentes aspectos intelectuales y emocionales en un desarrollo escénico caracterizado por una “parquedad expresiva que rehuye cualquier circunloquio o regodeo expositivo”, un “despojamiento total y absoluto del relato” junto a “su modo de insertarse en nuestra realidad más inmediata” y su capacidad de involucrar al espectador, como destacó el periódico de izquierda, vocero del Partido Comunista *El Popular*:

Nadie puede sustraerse al violento impacto de sucesos y personajes que reproducen inusitadamente algunos de los más dolorosos y trágicos acertos de nuestra historia social, como premonición, como recuerdo y adelanto de la violencia económica y también física y moral desatada por las oligarquías criollas en defensa de sus exclusivos privilegios. De ahí la angustiosa tensión y expectante nerviosismo que lleva este relato a la platea [...] favorecido por el tono ríspido y austero de la exposición escénica que evita exitosamente cualquier desborde melodramático. (A.M.,⁷⁹ *El Popular* 21-7-1973, p. 13).

En el mismo sentido opina la crítica de otro periódico, próximo a la democracia cristiana:

Con marcada objetividad [...] los adaptadores uruguayos materializaron un verdadero ejemplo de teatro documental. La narración de los hechos se inserta en el estilo de la crónica periodística [provocando] ... un impacto que sin eludir la emotividad del espectador se dirige frontalmente a su intelecto proponiéndole un estilo que recuerda a Brecht, la despojada verdad de la historia para que aquel entienda y juzgue. La mascarce de inocentes es elevada así a [...] símbolo [...]. Cuando en su último tramo la obra penetra en un tono testimonial transmitiendo las declaraciones de los sobrevivientes, la tensión gana por completo a la platea, anudando gargantas sin desechar desafíos a la reflexión. Con la misma objetividad narrativa los adaptadores [...] presentan hechos que en su despojamiento alcanzan su verdadera plenitud [...] manteniendo un saludable equilibrio entre el distanciamiento y

⁷⁹ Se trata de Alberto Mediza.

la emoción en medio de un clima opresivo. (Y.M.B.⁸⁰ en *Ahora*, 25-7-1973, p. 15).

Más parcos se muestran algunos periódicos oficialistas, como *El Diario*, aunque reconociendo el valor testimonial del espectáculo y su despojado e impecable estilo, al mismo tiempo que distancian los hechos como forma de desideologizar su denuncia y separarla del contexto inmediato, como ya hemos señalado.

Bajo el título de “Excelente teatro documental” Gustavo Adolfo Ruegger señala:

Con una estructura y un armado que reconocer deliberada y previamente la herencia del ‘distanciamiento’ brechtiano y la técnica testimonial de Weiss, los adaptadores van desarrollando ante el espectador las condiciones y los hechos del proceso mediante la más limpia objetividad, sin alterar ni infantizar, sin levantar la voz, sin buscar “efectos” teatrales [...] es ejemplar como intento de teatro documental, como aproximación de una realidad pasada a un espectador de hoy [...] el espectáculo se desarrolla con una fluidez que ayuda a hacerlo compacto y apasionante [...] [teatro político del mejor [...]] En *Operación Masacre* el teatro es vehículo vivo, como podría serlo un libro, una revista, una película, un programa de televisión, para que la gente se documente sobre una determinada realidad. Un vehículo usado con excelencia (G.A.R. en *El Diario*, 23-7-1973, p. 8).

En otro periódico oficialista, y en un estilo algo más ambiguo, se destaca el valor testimonial del espectáculo y su condena al régimen que posibilitó los hechos, pero destacando su condición pasada, al mismo tiempo que los proyecta a la situación de toda la América contemporánea en una generalización o universalización que busca que el discurso crítico pase la censura del periódico y del gobierno.⁸¹

⁸⁰ Se trata de Yamandú Marichal Beltrán

⁸¹ Con precisión y agudeza señala Villegas sobre este punto: “La deshistorización es más evidente y aún más significativa cuando se trata de textos teatrales con indiscutible connotación política particularizada, especialmente [en] periodos de represión política lo que fuerza a los autores a ‘codificar’ críticamente el mensaje, lo que lleva a los críticos a proponer su universalidad, aunque los destinatarios del texto teatral lo perciban primariamente como un mensaje político de significación inmediata” (1997, 54).

Crónica viva, humana, sobre los anónimos civiles que inocentemente fueron pasados por las armas. Toda la crónica sirve para juzgar un régimen que ya ha quedado atrás [...] un interesante y por momentos impactante trabajo [...] en la línea muy en boga del llamado teatro testimonial del tipo de “El caso Oppenheimer” o “Los testimonios” [...] un muy estimable testimonio teatral de uno de los frecuentes y lamentables episodios que se dan en la revuelta América de hoy (J.P.C. en *La Mañana*, 24-7-1973, p. 10).

Debemos tomar en cuenta que el procedimiento de deshistorización y de generalización o universalización de los hechos, funciona como una forma de despotenciación del sentido y el alcance crítico de algunos espectáculos, sobre todo si tomamos en cuenta que, como señala Villegas, el contexto inmediato de los productores y receptores del hecho teatral es el más importante para la construcción de ese significado, especialmente en circunstancias extremas como en este caso.

En algunas instancias históricas el marco más significativo es el contexto inmediato de la producción del texto teatral y las preocupaciones del grupo productor o la interrelación entre el representante del grupo productor y su intencionalidad y representación del grupo constituyente del destinatario potencial (Villegas, 1997, 52)

De este modo se separa el hecho teatral de su contexto y por lo tanto de la interpretación que adquiere en ese momento a partir del encuentro entre productores y receptores, reduciendo su incidencia en el receptor a una de sus funciones, la estética y desconociendo su poderosa función comunicadora. Sobre este punto amplía Villegas:

Deshistorizar en este caso sería analizar el texto sólo en su función estética y no su representatividad como posición ideológica, [...] ni su potencial intencionalidad con respecto a determinados sectores sociales [...] La deshistorización es más evidente y aún más significativa cuando se trata de textos teatrales con indiscutible connotación política particularizada, especialmente cuando se trata de períodos de represión política lo que fuerza a los autores a ‘codificar’ crípticamente el mensaje, lo que lleva a los críticos a

proponer su 'universalidad', aunque los destinatarios del hecho teatral lo perciben primariamente como un mensaje político de significación inmediata (1997, 54).

En *La República de la calle* de Wáshington Barale, estrenado en setiembre de 1973, bajo la dirección de Amanecer Dotta, de clara intertextualidad brechtiana como hemos señalado, aparece también el juego con la ambigüedad, el uso de la alusión y la parábola, así como cierto distanciamiento para evitar la censura sin dejar de transmitir una ironía frente a los abusos de poder. También aparece la elisión, la sugerencia, la alegoría y la parábola, como recursos señalados por la crítica, aunque desde otra perspectiva y como un rasgo empobrecedor y contradictorio con respecto a los aspectos históricos y testimoniales de la obra:

Al eludir la mención concreta a nombres y personajes, la obra opta por una elipsis figurativa que la lleva a inventar personajes anecdóticos de tipo alegórico que resultan a la postre hartos convencionales: el obrero, el empleado público, las sufridas madres de diversa clase social, el hijo rebelde, el político maduro. La elipsis mencionada se contradice, además, con la expresa mención de hechos y personajes reales [...] se llega a inventar el término 'maestrismo' por batllismo por alusión al magisterio político de José Batlle y Ordóñez. (J.P.C. en *La Mañana*, 17-9-1973, p.11).

Lo que el crítico señala como una contradicción o un recurso empobrecedor y convencional puede deberse a la estética del teatro épico-didáctico y la intención brechtiana del distanciamiento, así como la sustitución de una palabra por otra y la alusión en lugar de la mención puede explicarse por el poderoso efecto de la censura cuando ya se ha instalado en el país la dictadura. No olvidemos, como también menciona el crítico que la obra fue ensayada por la Comedia Nacional y luego suspendida sin ser estrenada

presumiblemente por los sucesos de notoriedad [...] Son claras las razones que pueden haber determinado tal postergación y el posterior cambio. La

indole histórica que encara hechos muy cercanos no es la menor. Por más que no se nombre al protagonista (J.P.C. en *La Mañana*, 17-9-1973),

por lo que el director la presentó en el teatro Stella D'Italia con el grupo Independiente Club de Teatro, una sala generalmente dedicada en aquella época al teatro comercial y a las frecuentes revistas de variedades, procedentes de Buenos Aires.

El estreno y la representación de estas dos obras en el contexto de la dictadura recién instalada adquiría otros significados para los espectadores. Y las atribuciones de sentido que éstos podían realizar no se limitaban a referir a un lejano pasado el texto de Barale o a algunas violencias de la historia argentina, la masacre que denuncia Walsh, sino a la realidad contextual inmediata. Recordemos que *Operación masacre* sobre el texto de Walsh se estrena pocas semanas después del golpe de estado y que *La república de la calle* lo hace dos meses y medio después, en momentos de una violenta represión con algunos muertos, numerosos heridos y detenidos, represión y terror que se fueron acentuando gradualmente a lo largo de varios años.

Por eso la crítica recurrió a la universalización y deshistorización de los espectáculos, como vimos, para quitarle toda alusión directa a los acontecimientos recientes y despotenciar así su alcance, sin quedar desautorizados como críticos, dada la calidad de los espectáculos. También recurrió al procedimiento de repartir sus observaciones entre los elogios a los medios audiovisuales y la condena de todo el resto o casi, como en *La república de la calle*, como hemos visto. Esa crítica que pertenecía a los medios de prensa identificados con la clase dominante y con los nuevos actores en el escenario del poder o a los medios de comunicación que buscaban sobrevivir aún a costa de recortar su juicio de acuerdo con las exigencias de la censura, o de la censura internalizada, dada la extrema violencia de la reacción del poder ante cualquier sombra de referencia a los temas prohibidos, esa crítica, a medida que el régimen implantaba el terror y que la represión se generalizaba hasta grados extremos, dejó reflejar a través de un lenguaje también cifrado algunos rechazos a los autoritarismos, sobre todo a fines de

la década del setenta, cuando el sometimiento al poder militar empezó a perder adeptos, como veremos más adelante.⁸²

Un espectáculo que retomaba algunos aspectos brechtianos pero refuncionalizados, en una puesta en escena totalmente diferente fue *Moritat* sobre escenas de piezas dramáticas, poemas y canciones de Brecht traducidos por Mercedes Rein y armados por Jorge Curi y Mercedes Rein con el Teatro Cicular (1973). El espectáculo aunque no entra claramente en las categorías propuestas, es un claro ejemplo de teatro de resistencia, en el estilo del cabaret literario alemán. Su inscripción en el teatro de resistencia no se debe sólo a las connotaciones que el autor implicaba para un público ya conocedor, sino también al contenido de esos textos, a las alusiones que allí se aplicaban al contexto social y político de la representación y a la complicidad de los espectadores.

c) El teatro de resistencia de intertexto neovanguardista o del absurdo

En las obras de intertextos de la neovanguardia aparecen desde los primeros años setenta algunos textos del microsistema emergente bajo el estilo cada vez más autoritario del poder. Las alusiones, parábolas, ambigüedades, a través de la broma grotesca, el absurdo de situaciones y la automatización de los personajes en obras de intertexto neoabsurdistas, como *Guay Uruguay* (1971) apuntaban, también, contra algunos mecanismos y estructuras del poder en el país. En una refuncionalización de procedimientos absurdistas, el espectáculo presentaba una tesis realista que aludía al deterioro de las relaciones políticas y sociales en el país, al abuso de los poderosos y oportunismo de los políticos, en un juego de alusiones, sobreentendidos y ambigüedades, que el texto permitía y a partir de situaciones y recursos farsescos y absurdistas: la

⁸² Ver sobre este punto la cita de Villegas: "La deshistorización es más evidente y aún más significativa cuando se trata de textos teatrales con indiscutible connotación política particularizada, especialmente [en] periodos de represión política lo que fuerza a los autores a 'codificar' críticamente el mensaje, lo que lleva a los críticos a proponer su universalidad, aunque los destinatarios del texto teatral lo perciban primariamente como un mensaje político de significación inmediata" (1997, 54).

deshumanización de los personajes, su reducción a partes de una gran máquina con engranajes humanos, la disolución de rasgos identitarios a través de la masificación, la repetición, la permanente caricatura y el humor.

A su vez, las ampliaciones posibles en el lenguaje verbal y gestual de las potencialidades del texto, con contraescenas frecuentes, voces a coro, fragmentación de las frases, y una gestualidad antinaturalista, convertían el espectáculo en una gigantesca farsa alegórica y absurda. Sólo que al mismo tiempo aparecían personajes referenciales con nombres apenas deformados de políticos conocidos, una extraescena y una prehistoria también referenciales y una tesis realista, con alusión al contexto social y político uruguayo, lo que transformaba la farsa en una gran parábola de la situación del país, aunque con varias zonas opacas que obligaban a un desciframiento por parte del espectador. De este modo se establecía, una complicidad entre actores y espectadores, aparecía la presencia de la amenaza y del miedo, la alusión a la arbitrariedad del poder, mientras se cumplía la desaparición del héroe como personaje central y su destrucción final.

Pertenecen también a esta tendencia absurdista dentro del microsistema de resistencia algunas obras del repertorio universal cuya condición de textos canonizados ofrecía cierta protección contra la censura,⁸³ como *Rinocerontes* y *La lección* de Ionesco, dos obras ya clásicas del teatro del absurdo. En el caso de *Rinocerontes* por Club de Teatro (1975), bajo la dirección de Héctor Manuel Vidal, se trata de un notable ejemplo de refuncionalización de un texto de la neovanguardia, a partir de las posibilidades que ofrecía la obra misma, no sólo por la transparencia de su parábola sobre la masificación, los totalitarismos y sus efectos deshumanizantes, sino también porque el texto ya refleja en uno de los autores faros de la neovanguardia en su vertiente absurdista, una clara intencionalidad política, contrariamente al nihilismo y la negación de toda finalidad y de toda búsqueda de sentido de los autores del absurdo.

En este caso la puesta en escena de Vidal acentuaba, además, la alegoría y su alcance político y social por el gran despojamiento escénico, la renuncia a toda máscara o vestuario que apuntara a la transformación y animalización de los personajes, que muchas veces debe producirse en escena, recurriendo en cambio a la banda sonora para reproducir los bufidos y el galopar de las bestias que terminan por dominar el pueblo. Las alusiones se volvían notables dado el contexto de recepción del espectáculo que aún manteniendo varias características del microsistema de resistencia (sentido alegórico, complicidad con el público, valor de las connotaciones, situación de amenaza, espacios opresivos, degradación del héroe) introducía una excepción en el tratamiento del héroe ya que la degradación y en este caso bestialización de los personajes no alcanza al héroe que resiste hasta el desafío final con el que se cierra el texto y el espectáculo, dejando abierta una esperanza, como ocurrirá también en otro espectáculo de excepción en la segunda fase del microsistema: "El Herrero y la Muerte" (Teatro Circular, 1981). La recepción crítica es elocuente de esa capacidad del espectáculo de crear una complicidad con el público bajo la vigilancia del poder y es interesante notar, también, la reiteración del recurso de generalización y universalización, desde el comienzo de la nota para evitar la censura y aceptar el espectáculo, sin referencias al contexto inmediato:

Algunos ingenuos dicen que la epidemia retratada en *Rinocerontes* es típica del mundo moderno. Consiste en la contagiosa histeria provocada por el totalitarismo, [...] Opuesta a la razón y a la lucidez, arrastra a las masas y ha devorado países (los alemanes lo saben) con ayuda de la estupidez humana y de su desenfrenado individualismo [...] Aunque la pieza se refiera vagamente al nazismo los ejemplos de la enfermedad no fueron inaugurados por Hitler: ya había masas dispuestas a enardecerse ante los Césares romanos (que eran célebres exterminadores), otras al capote de Bonaparte (que fue un mesiánico de Atila) [...] La versión ayuda a entender el alcance parabólico de la farsa, reforzando en su despojamiento el trasfondo sombrío del tema [...]. La vieja lucha de la razón contra el embrutecimiento (J.A. en *El País*, 20-8-75, p. 12).

⁸³ Lo mismo ocurría en varios países como Argentina o Chile bajo regímenes totalitarios: "a partir del golpe de estado se recurrió al clásico [...] era una manera de decir lo que estaba vedado", observaba el chileno Héctor Noguera (Villegas, 1997, 184).

Asimismo resultaban significativas para el público del momento los extremos del sometimiento, agresión y tortura en la relación entre alumna y profesor, con alusiones al nazismo, en *La lección* (1977) de Ionesco, bajo la dirección de Alberto Restuccia. La elección de la obra responde, dos años después, a la misma intención y a las mismas consideraciones, sólo que en un ámbito concentrado, en el reducido espacio de una habitación, con una exacerbación del encuentro personal, que adopta el modelo del amo y el esclavo, la víctima y el victimario, y una fuerte presencia de la violencia verbal y física. Así mientras las atribuciones de sentido a nivel denotativo resultan absurdas e incongruentes, en esa esgrima verbal donde se habla de sustantivos, adjetivos, verbos, a nivel connotativo, la acumulación de la tensión y advertencias del profesor, apoyadas en el tono y la gestualidad, se vuelven más elocuentes que cualquier amenaza directa. Del mismo modo que las alusiones al nazismo tenían claras connotaciones contextuales en medio de la dictadura fuertemente instalada en el país.

También aquí importa la concentración en un espacio físico reducido, el clima progresivamente opresivo y amenazante, el predominio de lo connotativo, la condición de víctima del héroe y su progresiva destrucción hasta su aniquilación final. La ausencia de alusiones a un contexto referencial concreto y también de prehistoria, no hace más que concentrar la fuerza alusiva de las imágenes de una violencia individual que se volvía una parábola de las violencias colectivas, una violencia aún más elocuente por el contraste entre la indefensión de la víctima, reforzada por su aspecto adolescente, con un uniforme de liceal con pollera tableada y a cuadros, frente al profesor adulto, su verdugo, armado de palabras e instrumentos, con múltiples alusiones a las jerarquías y al dominio del discurso, como formas de poder y de opresión, y alcances alegóricos.

El desarrollo circular de la acción en oposición al modelo aristotélico de “principio, medio, fin” o su reformulación de Weiger en “comienzo propiamente dicho-presentación-enlace-desarrollo-desenlace-mirada final” (Pellettieri, 1997, 23), en otro claro recurso absurdista, adquiriría en el contexto político y social de una población bajo el imperio del miedo y el terrorismo de estado, una mayor fuerza alusiva y por lo tanto una más intensa carga semántica: la violencia, arbitrariedad, permanencia e impunidad del

poder. Al mismo tiempo el sentido del espectáculo en su conjunto era percibido como una forma de resistencia, un modo de denunciar realidades negadas sistemáticamente por el discurso oficial, en otra característica del microsistema de resistencia.

En *El asesino no anda solo* de Juan Graña (Teatro Circular, 1975), bajo la dirección de Omar Grasso, plantea desde el comienzo casi el esquema del intruso o el extraño visitante que irrumpe en un grupo y en un espacio provocando con su presencia la precipitación de una serie de tensiones latentes. Esta aparición del "intruso benefactor" (Pellettieri, 1997: 215) con algunos puntos de contacto con el modelo de la película "Teorema" de Pier Paolo Pasolini, tendrá un efecto catalizador y de desenmascaramiento sobre los demás personajes, ayudando a que alguno de ellos descubra su identidad o pueda realizar la acción liberadora a la que no se atrevía: enfrentar al padre autoritarario y violento, hasta las últimas consecuencias. A partir de una serie de apoyaturas referenciales que apuntan al contexto social -el personaje se refiere a su condición de funcionario, debe salir por la puerta de atrás para proteger sus idas y venidas de las miradas de los vecinos, alude a los gritos de dolor y a la violencia que ha presenciado con exceso- el espectáculo incorpora recursos absurdistas, como la introducción del extraño personaje de Juan, la causalidad implícita, la falta de prehistoria de casi todos los personajes y especialmente del extraño visitante, su indumentaria totalmente negra, sus gestos solemnes y rituales desde su llegada hasta la escena final en que dispone el espacio, se coloca una capa, unos extraños guantes violetas y dispone un puñal sobre la mesa para la ejecución que provoca y presencia casi sin actuar. Pero también la utilización de un recurso simbólico, como la corporización de las ensoñaciones de Sonia, la hija que sueña con un joven que la sacará a bailar, o la autopresentación de algún personaje frente al público y el uso relativamente frecuente de los apartes para explicar sus acciones o pensamientos, como en los siguientes dos ejemplos de la primera escena:

-Ej. 1: Ramón [el padre]: ¡Nora! Nora! (*se detiene y dice*) Buenas noches señoras y señores. Perdonen que los salude un poco a la apurada, pero lo que me está sucediendo no tiene goyete. (*Llama*). ¡Nora! ¡Nora! (*al público*) Hace media hora que busco a mi mujer por toda mi casa y no puedo encontrarla. ¿Dónde se ha visto que en la propia casa de uno se pierda a la propia mujer después de tantos años de casados?... Nora!!! (Graña, 1975, 1)

-Ej. 2. Sonia (*entra corriendo, fresquisima, alrededor de la escena hasta que se detiene y dice al público*): Yo soy Sonia y corro de contenta, y estoy contenta porque tengo ganas, y tengo ganas porque a veces le descubro la famosa sonrisa a la vida y entonces zás, me contagio... Claro que siempre hay una casa. Claro que siempre hay un volver y claro que para lo que sea, casi siempre hay que pedir permiso. Casi siempre (Graña, 1975, 1).

La obra presenta por un lado la llegada de un extraño a la casa de un autoritario y odiado padre de familia quien somete a todos a sus normas y horarios, con toques amenazantes y perversos, arranques de violencia ante cualquier modificación del orden o desobediencia, y que llega a amenazar a su hija con un encierro en una misteriosa habitación que la aterroriza, en veladas alusiones a un sórdido y siniestro oficio; todo lo cual culmina en sus intentos finales de estrangularla.

Aquí también el principio constructivo del encuentro personal es transgredido por la exasperación de esos encuentros que muestran una degradación cada vez mayor del padre hasta su acuchillamiento por su propia esposa. Por otra parte, el desarrollo de las acciones ocurre dentro de una cronología lineal, una causalidad implícita, y zonas de incertidumbre y de ambigüedad. No se sabe quién es ni de donde viene el extraño visitante, ni qué fines persigue. Al mismo tiempo el espectáculo apunta a la realidad política y social, como parábola de una realidad que le era familiar a los espectadores, donde la amenaza, el miedo y la violencia latente del poder dominaban la vida cotidiana. De modo que se establecía, también, una complicidad entre espectadores y actores, reforzada por el lenguaje muchas veces críptico que el público debía descifrar, en otra característica del teatro de resistencia. Del mismo modo el espacio opresor y amenazante de la casa era interpretado como alegoría de la situación contextual inmediata del espectador, en otra característica del teatro de resistencia, así como la fuerte presencia de la violencia que es destacada por la actriz Isabel Legarra (que hacía el personaje de Sonia), además de otros aspectos de la recepción y especialmente el miedo de una población bajo vigilancia:

En la obra había un enfrentamiento entre el joven y el padre, y había allí un cuchillo y un día [en el calor del enfrentamiento] le atravesó la mano a Nápoli [el actor que hacía de joven], y

tuvimos que explicarle al público que disculpara que debíamos interrumpir porque se había lastimado de verdad, pero la gente no reaccionaba, aceptaba esa violencia, la sangre. Habían quedados como petrificados frente a la violencia [...] El público interpretaba todo. Teníamos una brutal comunicación pero en ese momento el silencio era total por el miedo. Todos sabíamos de lo que estábamos hablando y qué queríamos decir pero nadie manifestaba, por lo menos abiertamente, que había entendido, porque vos no sabías a quién tenías al lado [...] Eso cambió un poco después del plebiscito del ochenta [cinco años después]; por ejemplo, no se podía publicitar el “no” contra los militares y había mucho miedo, pero los autos iban con el limpiaparabrisas funcionando para decir “no”. Eran formas ‘metafóricas’ de comunicación (Isabel Legarra, en entrevista personal del 20-3-2004).

En medio del miedo, por lo tanto, la obra proyectaba al ámbito de lo doméstico la violencia que dominaba el país, en lo que el autor llamó un “realismo alegórico” (Graña, 2000), transformando en imágenes y símbolos una realidad que no podía verbalizarse en público y que se resistía, también, a ser narrada en los ámbitos privados, como forma de semiotizar el horror, de inscribirlo en una trama simbólica trasmisible, es decir socializable.

La recepción crítica de la época confirma las intenciones del texto y retoma indirectamente las alusiones de la obra, ante el lenguaje cifrado de los espectáculos la crítica respondía, como vimos, con un lenguaje también cifrado: “Admirable ejercicio teatral [...] un tema actual y montevideano que apunta empero a lo trascendente dentro de una estructura abierta, fecunda en sugerencias” (Julio Novoa en La Mañana, 22-7-1975, p. 12). También se refiere otro matutino a este “empeño alegórico que sale a la superficie con fervores no atenuados” (J.A. en El País, 22-7-75, p. 10). Más elíptica y evasiva se muestra la crítica de El Día: dentro de las tradiciones del teatro del absurdo, con toques abundantes de surrealismo y algunos buenos de humor, una familia y un visitante, todos alocados, se entregan a toda clase de extravagancias. Un padre tiránico, una madre chiflada, una hijo desconforme y un hombre extraño que aparece diciendo que es poeta... (A.L. en El Día, 20-7-75).

d) El teatro de resistencia entre el realismo reflexivo y el teatro del absurdo

La gotera, de Jacobo Langsner (El Galpón, 1973) dirigido por César Campodónico es un espectáculo que se inscribe por un lado en el teatro de realismo reflexivo aunque con algunos procedimientos que parecen acercarlo a la neovanguardia. Como hemos adelantado en parte, el espectáculo presenta en la puesta en escena de César Campodónico una fuerte intertextualidad realista reflexiva, tanto en el lenguaje, la concepción de personajes claramente referenciales y su condición social (pertenecen a una clase media en decadencia, pero que aún se puede pagar una empleada doméstica), como en la mayor parte de las situaciones, con frecuentes conexiones con la tradición teatral rioplatense del naturalismo de Sánchez y el grotesco criollo. Gradualmente, sin embargo, y ya cerca del final de la acción, surgen algunos rasgos del teatro del absurdo que se resuelven en términos farsescos. En otro nivel de la semiosis, sin embargo, los diferentes recursos que corresponden a tradiciones dramáticas y escénicas heterogéneas, se organizan y adquieren una coherencia apoyada en la interpretación alegórica. La obra resulta, entonces, una parábola de la situación social y política del país, a través de múltiples aspectos que incluyen la condición social, la situación, los caracteres de los personajes, sus reacciones frente a las dificultades y el deterioro progresivo de su posición. Los titubeos y torpezas de esa familia por remediar una gotera que terminará destruyendo la casa y sus habitantes e incluso por inundar la ciudad entera, se vuelven una clara parábola del deterioro general del país y de la inconsistencia de los remedios para impedir una catástrofe, como en general reconoció la crítica:

Hay una clara, transparente alegoría sociopolítica y a nadie le va a resultar difícil comparar el deterioro y la ruina de esa familia, su casa, sus vecinos, con la crisis que sufre nuestro país y otros países también (J.P.C.⁸⁴ en *La Mañana*, 20-1-1973, p. 10)..

Al mismo tiempo, la crítica destaca los rasgos absurdistas y el entronque con la propia tradición escénica, y particularmente el sainete criollo (aunque preferimos hablar de algunos rasgos del naturalismo de Sánchez, del costumbrismo y el grotesco criollo). Bajo el título "Un absurdo cotidiano", el crítico observa que la obra busca

⁸⁴ Se trata de Jorge Pignataro Calero.

los indefinibles límites del absurdo [como] ejemplar del Teatro del absurdo [...] Porque en *La Gotera* el agua juega el mismo papel que los rinocerontes o las sillas en el teatro de Ionesco [...] Y sin renegar de nuestros ancestros Langsner logra una simbiosis bastante aproximada del viejo sainete criollo con esa forma más moderna del teatro ionesquiano (J.P.C. *La Mañana* 20-1-1973, p. 10).

Esa oscilación entre rasgos absurdistas y realistas o incluso costumbristas aparece en varias observaciones de la crítica: “una simbología que ya era traslúcida se hace además delirante” (J.A. en *El país*, 22-1-1973, p. 9). En otra nota se habla de “parábola”, “primeras claves”, “sugerencias”, “simbología”, “espejo distorsionante que recoge las grotescas deformaciones de una anécdota pensada para reflejar otras realidades”, pero también de la complicidad que el espectáculo logra establecer con los espectadores, “El público entra en el juego, recoge las intenciones del texto, comienza a entender la elocuente abstracción del grotesco” (Y.M.B⁸⁵ en *Ahora*, 21-1-1973, p. 15).

Si esas formas indirectas de aludir al contexto social a través de la alegoría y la parábola así como la apelación a la complicidad del espectador, son características señaladas del microsistema de resistencia, también aparece otro rasgo importante: la condición pasiva del héroe, su imposibilidad de reacción o la torpeza, insuficiencia e inadecuación de sus acciones, hasta su derrota y destrucción final. Por otra parte el encuentro personal funcionan como principio constructivo, pero en forma irónica por la permanente frustración de los encuentros y la ridiculización de las acciones: el héroe no oye ni atiende nunca a lo que una y otra vez le señalan la mujer y el hijo y tanto sus explicaciones como sus actos serán ridiculizados sistemáticamente hasta en su gestualidad, como aparece ya indicado desde las primeras didascalias del texto dramático:

[Gregorio] no tiene equilibrio y se tambalea cuando se pone de pie. No tiene sensibilidad en ninguna parte de su cuerpo y al caminar se sorprende constantemente de encontrar el piso antes de lo que esperaba. Bosteza,

camina hacia la puerta y se bambolea, cayendo sobre la cómoda. Tira una botella de agua de colonia” (Langsner, 1973, 2).

El desarrollo de la acción acentúa esa torpeza y la obra propone una transgresión del realismo a través de la parodia y la caricatura. El personaje central tiene una relativa actividad en sus intentos de arreglar la gotera del título, pero siempre para empeorarlo todo, y se vuelve ridículo. Por otra parte sus continuos asedios a la empleada doméstica y sus jactancias con respecto a sus potencias sexuales (perimidadas) contribuyen a convertirlo en un personaje patético. A su vez, el humor que sostenía buena parte de los diálogos, incluye la caricatura de algunos personajes, una gestualidad y situaciones farsescos, con abundantes ‘gags’ visuales, para derivar hacia el humor negro, con ribetes macabros, cuando el ‘héroe’, progresivamente destruido en sus torpes intentos de enfrentar la situación y ponerle remedio, termina por morir ahogado en la inundación que no pudo frenar. Al mismo tiempo se cumple otro rasgo del microsistema de resistencia: la destrucción final del ‘antihéroe’.

Por otra parte, el espacio se vuelve gradualmente opresivo y amenazante. La inundación no se limita al apartamento y al edificio sino a toda la ciudad, y cobra varias víctimas además del dueño de casa. La caricatura y la parodia del realismo se transforman en una farsa con toques absurdistas. El espacio y la situación adquieren un carácter amenazante con ribetes delirantes (los personajes están refugiados en la azotea del edificio y de pronto llueve, obligándolos a abrir sus paraguas), y todo culmina con una gran tormenta que arrecia en forma cada vez más intensa, mientras se oyen gritos de desesperación y pedidos de ayuda cada vez más fuertes, culminando el espectáculo en una catástrofe final que compromete a toda la ciudad, en transparente alusión metonímica al país entero.

La relación, de Alfredo de la Peña, bajo su dirección (El Tinglado, 1978), es otro espectáculo que pertenece a esta vertiente del microsistema de resistencia con rasgos del realismo reflexivo y el teatro del absurdo. La obra presenta con una escenografía muy

⁸⁵ Se trata de Yamandú Marichal Beltrán

despojada, el encierro de dos personajes en un espacio asfixiante, donde la lucha por el lugar, la necesidad contradictoria de dominio y comunicación pautan los enfrentamientos entre dos seres, en un juego perverso de amo y esclavo, una exacerbación del encuentro personal, en busca de un descubrimiento del otro, de un contacto humano más allá de la trivialidad cotidiana, en un juego del amo y el esclavo, donde no están ausentes los toques de perversión y violencia. Sin ninguna prehistoria la acción, casi inexistente, se concentra exclusivamente en las vicisitudes del dominio de uno sobre otro, hasta la partida de uno de los dos personajes. Como en el teatro del absurdo predomina la situación, que es casi estática; del mismo modo que el desarrollo circular de esta débil intriga sin progreso de la acción, donde el personaje que llega sustituye a otro y será reemplazado por uno nuevo. Sin embargo, en este caso, tanto los personajes como sus normas de habla que se corresponden con la de la clase media, y las situaciones en que se encuentran, son absolutamente referenciales, del mismo modo que la extraescena.

A través de esos elementos realistas cruzados con los neovanguardistas se alcanza la alegoría. El planteo muestra a dos hombres fuera de toda situación y sin historia (apenas algunos recuerdos de uno de ellos) en una abstracción que refuerza el carácter alegórico; al que contribuyen también, la concentración del espacio, el despojamiento escénico y el final circular. Alegoría de la soledad del hombre frente a toda trascendencia y la violencia que oculta todo intento de acercamiento al otro, todo esfuerzo por romper con esa soledad o por compartir la angustia de la propia condición. Una tesis que no es ni realista ni social, sino existencial y filosófica y que podría formularse como la dolorosa imposibilidad de romper con la soledad radical del hombre, ante su necesidad de comunicación y contacto.

Al mismo tiempo, sin embargo, varios detalles del texto aluden a la desconfianza, al temor a la delación, o al rechazo a algunas palabras cargadas de ideología como la palabra "compañero" que son alusiones al contexto inmediato de la dictadura, y que sugieren la posibilidad de una interpretación política: esa soledad, esa incomunicación y desconfianza, se deben al miedo ante la represión, a la existencia de delatores, a las prohibiciones y a la vigilancia del gobierno de fuerza, y a la fractura del tejido social en

general, que ha entronizado el miedo y la sospecha. Así, el alcance referencial de algunas alusiones y afirmaciones del personaje remitían a esa extraescena política y social compartida por emisores y receptores del espectáculo y “cobraban plena significación en el contexto epocal del estreno de la pieza”, como señala Graciela Míguez (1991, 279). Algunas frases del personaje central resultan particularmente significativas como marco inicial desde el comienzo del diálogo con el recién llegado Mones: “Ni socio ni compañero. Negocios juntos no tenemos y eso de compañero, despacito por las piedras que hay palabras que suenan mal” (de la Peña, 1978, 1), y poco después: “Acá sobran los alcahuetes, los manyaorejas, los batidores”, “Acá todos los días oscurece. Todo se confunde y se hace cada vez más cofuso” (de la Peña, 1978, 2). También aquí aparecía un lenguaje alegórico, sugerente y fuertemente connotativo y el espectador debía descifrar los mensajes ocultos del texto, interpretar las sugerencias y alusiones, en una importante participación.

La crítica ha señalado, también, la violencia que recorre la obra, así como los antecedentes de Ionesco y de Beckett, y su referencia a una “temática muy nuestra”; aunque también aquí universaliza esas concretizaciones, para evitar una mención demasiado directa del contexto, agregando que esa temática “apunta hacia lo universal” (Julio Novoa en *La Mañana*, 7-10-1978, p. 26).

En cuanto al héroe, la obra sigue la dialéctica del amo y el esclavo, en la que el agresor se transforma en agredido y vice-versa a medida que el diálogo nos revela un aspecto u otro de cada personaje; y el interés de uno se transforma en afán de dominio, así como el hermetismo del otro y su actitud defensiva en agresión, en una inversión continua de papeles, como variante de la degradación del héroe que alcanza de manera diferente a los dos personajes.

Por otra parte, la lucha por el espacio, como lucha por un lugar en el mundo, por un espacio vital de afirmación del yo y de la libertad, así como la imposibilidad de salir de ese lugar de reclusión y la necesidad de pelear por conservar el estrecho y oprimente espacio asignado por un destino o un poder ignoto y misterioso, refuncionaliza

parcialmente un procedimiento frecuente en el teatro del absurdo, para apuntar al contexto político, sin perder sus connotaciones existenciales, que reaparecen en el final circular típico del absurdo de Ionesco y de Beckett: después de la partida de Mones el personaje de Durán queda sólo y golpean a la puerta repidiéndose la escena del comienzo, salvo una pequeña variante en el lenguaje secundario donde se sustituye en la primera respuesta de Durán la didascalia que decía: “Lo mira, fuma y dice” por “con cansancio” introduciendo un matiz en la circularidad, una señal del tiempo transcurrido y de que algo ha pasado y dejado su huella en el personaje, aunque para repetirse, como variante del absurdo:

Entra Mones con otro traje y otra valija como si fuera otro y siempre el mismo:

Mones: -Con permiso

Durán (con cansancio): -¡Adelante!

Mones: -¿No sé si le avisaron que iba a ocupar la pieza?

Durán: -¡La mitad de la pieza!

APAGÓN.

(de la Peña, 1978, 25-26)

e) El teatro de resistencia realista “reflexivo”: hacia un “realismo crítico”

A partir de la recepción productiva del realismo reflexivo y del teatro del absurdo y de la mezcla de rasgos de ambas tendencias en el sistema argentino, se produjo lo que Pellettieri llama un ‘intercambio de procedimientos’ entre ambos modelos y textualidades, que dará una segunda fase o fase canónica del “realismo reflexivo”, el “realismo crítico” entre 1976 y 1985 en argentina (1997, 116 y 201), que se aplica, también, al sistema uruguayo y al microsistema de resistencia con algunas variantes, a partir de mediados de los setenta. A esa doble vertiente que proviene de los modelos e intertextualidades de Miller y la neovanguardia y que será decisiva para la segunda modernización del sistema, habría que agregar la propia tradición escénica rioplatense. Esta combinación dio una serie de textos espectaculares que resultan particularmente significativos por su capacidad de reelaboración de procedimientos y modelos de origen

diferente como **La muerte de Tarzán** (1977) de Jorge Denevi, y dos textos estrenados en Buenos Aires y cuya puesta en escena en Montevideo se dio en 1977 y 1978 respectivamente: **Juegos a la hora de la siesta** de Roma Mahieu y **La nona** de Roberto Cossa.

La muerte de Tarzán de Jorge Denevi (1977) por Grupo 68 con dirección de Carlos Aguilera, en la sala del Teatro Circular, es un híbrido entre el realismo reflexivo y los procedimientos absurdistas, además de algunas intertextualidades del grotesco rioplatense con elementos casi costumbristas como ciertos hábitos y normas de habla de la clase media decaída. También aquí reaparece el tema del intruso que ingresa a un núcleo familiar, a un universo cerrado, y provoca una precipitación de tensiones y emociones acumuladas en esa familia, aunque en este caso el tono es humorístico y la imagen que expresa esas tensiones no es la de la violencia sino el deseo, la atracción erótica y sexual que ejerce el personaje de Tarzán con su sola presencia y sin aparecer en ningún momento, y que arrastra hasta el altillo desde la abuela hasta la nieta en una exageración grotesca que parece inclinar la obra hacia la farsa. En forma contrastada las escenas y diálogos entre los demás personajes son referenciales y de un naturalismo costumbrista, con algo del grotesco y la caricatura, particularmente los gritos amplificadas de Tarzán que desde su habitación se hacen oír dentro y fuera de la casa. El giro delirante del espectáculo aparece cuando los cuatro miembros de la familia sucumben a la seducción de Tarzán, en un enloquecido *Teorema* pasoliniano que provoca euforias sucesivas, aunque con un final trágico, cuando el dueño de casa asesina a Tarzán y prepara su sustitución por un nuevo huésped, Batman, en un final circular que retoma los procedimientos absurdistas.

El espectáculo alude en múltiples momentos del texto a la degradación económica y moral de ese núcleo familiar paralizado en un espacio interior cercado por el temor a los vecinos y a la policía, como refugio frente al mundo exterior. A la ausencia de acción y de intriga así como de prehistoria, se agrega el humor negro, la oposición entre un adentro asfixiante y un afuera peligroso, aunque absolutamente referencial, dominado por la posible irrupción de la represión. La opacidad de la parábola se da también en la

variante del intruso benefactor, asesinado por celos. De modo que tenemos nuevamente la destrucción del héroe que en este caso es el benefactor, mientras que la rutina familiar se repite, así como el encierro y la reclusión en la vida privada y en la inocuidad y sometimiento de la pasividad (el espectáculo termina con la familia mirando el televisor) frente a la amenaza exterior; y de allí la necesidad de evasiones, de sucedáneos de la vida y de la libertad.

La crítica señaló no sólo la intertextualidad naturalista y “costumbrista con toques surrealistas” (J.A. en *El País*, 12-1-1977, p. 10) o la “línea humorística [...] con raíces rastreables en Boris Vian, Ionesco, sin olvidar los grotescos rioplatenses de principios de siglo y además a Jacobo Langsner [en una] puesta en escena de Carlos Aguilera [que] elige una veta naturalista [...] con algún giro exacerbado” (Julio Novoa en *La Mañana*, 11-1-1977, p.9), sino, también, los diferentes niveles de lectura que el espectáculo permite en su deliberada ambigüedad y de acuerdo a los rasgos del microsistema, tal como en el ejemplo anterior:

La idea central es otro acierto ya que permite ser disfrutada al pie de la letra, en un nivel de sátira febril, pero pide además otra lectura, donde se advierte cómo esa pequeña burguesía al borde de la penuria se evade furtivamente de la realidad abrazada a los mitos que otros han inventado para ella. En ese plano se descubren las entrelíneas menos jocosas que Denevi desliza en su comedia: la necesidad de superar más de una miseria [...] Con ayuda de esa fantasía, cuyo saldo final será lamentable [...] puede cuestionarse la búsqueda de trascendencia de ese final cuya vuelta de tuerca es muy eficaz pero delata la voluntad de colocar allí una ambiciosa nota de reflexión que pedía otro desarrollo (J.A. en *El País*, 12-1-1977, p.10).

Juegos a la hora de la siesta de Roma Mahieu, bajo la dirección de Carlos Aguilera (1977), que Pellettieri inscribe en el “realismo reflexivo híbrido” como “transición hacia la subfase de intercambio de procedimientos” todavía en una “ortodoxia hiperrealista” (1997, 114 y 220), presenta en su versión montevideana y en medio de un engañoso tono inicial ingenuo e idílico, apoyado en una música suave, con cantos de pájaros, la violencia contenida en el juego de unos niños. A partir de la aparente inocencia de niños que juegan en

una plaza, la creciente violencia de sus juegos lleva la obra a grados extremos de crueldad que denuncia la del mundo social exterior de los adultos. El desarrollo dramático no plantea un conflicto, un nudo o una peripecia, ni sigue el esquema aristotélico, sino que se apoya exclusivamente en la sucesión de escenas, estructuradas “en breves, puntuales, pero intensos encuentros personales, con núcleos de violencia” (Pellettieri, 1997, 220). La violencia pasa a ser, así, desde el punto de vista de la intriga y del sentido de todo el espectáculo, el centro de la pieza. Desde el gorrión que un niño ahoga hasta la muerte con sus propias manos y bajo la presión de los demás niños hasta la niña asesinada al final, la obra es de una intensidad que los propios actores resentían, a pesar de que la versión uruguaya era menos violenta físicamente que la argentina, como señaló el actor Juan González Urriaga, una violencia que apuntaba a la realidad contextual a tal punto que hubo que sustituir la escena del allanamiento por otro juego, debido a la implacable vigilancia de la censura (Entrevista 27-3-2003).⁸⁶ El propio director subrayaba el valor parabólico de la pieza y su alusión al contexto inmediato, a tal punto que el censor Alem Castro que frecuentaba los teatros y leía los libretos, cuenta Aguilera,

vino un día que estábamos ensayando la obra, tiró la carpeta con el libreto sobre la mesa y gritó: Te creés que somos idiotas! Esto somos nosotros torturando a estudiantes. Se refería a la muerte del pajarito ahogado por un niño bajo la presión de los otros y la de la niña al final (Entrevista a Carlos Aguilera, del 30-3-2004).

En cuanto a la recepción, “el público captaba todo” y estaba tan atento que el día del estreno, advertido quizás por las insinuaciones del director sobre el tema, aparecidas en las publicaciones previas al estreno, “se agolpó frente en la calle frente al teatro, hubo que parar el tránsito y rompieron vidrios de la puerta de entrada”. Varios espectadores interpretaban, además, la violencia de la obra como una alusión a la violencia del régimen contra la población: “al pajarito le hacen un submarino seco, llegaron a decirme” (Juan González Urriaga, entrevista del 27-3-1977). El éxito fue importante y la crítica destacó el valor parabólico del espectáculo, señalando que “expone “la crueldad e inocencia que prefigura el universo adulto” (Julio Novoa en La Mañana, 29-6-1977, o que “reproduce la parábola de la

⁸⁶ Ver sobre la censura el capítulo 9.

vida humana” en la que van apareciendo [...] el afán desesperado de poder y predominio, con todas sus maniobras implícitas” (J.P.C. en El Diario, 28-7-1977) y en una entrevista de Milton Fornaro al preguntar éste sobre esa “enorme parábola en la que ocupa un lugar predominante la violencia” el director contesta que se trata de “una especie de parábola sobre la crisis de la sociedad contemporánea” (Suplemento El País de los Domingos de El País, 31-7-1977).

También **La Nona** de Roberto Cossa con intertextualidad sainetera, y una exageración grotesca del monstruoso personaje del título que termina por aniquilar a toda una familia y que es definido por Pellettieri como “drama realista reflexivo de intertexto sainetero de la segunda versión [de intercambio de procedimientos]” (220) La cueva como es llamada la habitación del personaje ya desde las didascalias: “A la izquierda se insinúa la habitación de la Nona, una cueva por donde este personaje aparecerá y desaparecerá constantemente” (Cossa, 1980, 97). La amplificación y exasperación del encuentro personal con elementos agresivos, el humor caricaturesco, el intertexto sainetero, además de las insinuaciones del carácter siniestro del personaje, su absoluto egoísmo llevado a la caricatura en su afán devorador de alimentos, son el resultado del intercambio de procedimientos realistas reflexivos y absurdistas. Sin embargo, la exageración de los rasgos del personaje y su transformación en un poderoso monstruo capaz de aniquilar a una familia entera, hacen que el personaje, aunque se apoya en antecedentes saineteros adquiera dimensión alegórica. Así, las formas de dominio del personaje, su autoritarismo y el sometimiento y degradación y aniquilación gradual de los demás personajes, resultan claras alusiones al contexto contemporáneo a la representación, como otros tantos rasgos del microsistema de resistencia en su primera fase.

e) Un ejemplo de teatro de resistencia de intertexto clásico español

En el microsistema de resistencia en su primera fase encontramos también espectáculos montados en base a una reescritura de textos clásicos o de fragmentos de textos, para construir un discurso alternativo frente al discurso hegemónico del poder y al terrorismo

de estado. Espectáculos que apuntaban en forma velada o indirecta a algunos aspectos de las terribles tensiones que soportaba la población, contando con la complicidad del público. Una variante de este tipo, en base a una selección de textos clásicos españoles de Gómez Manrique, Gil Vicente y Cervantes, además de premáticas, proclamas reales, un retablo de García Lorca y algún romance, fue **Los comediantes (Venturas y desventuras de cómicos, pícaros y malandantes)** de Mercedes Rein y Jorge Curi, bajo la dirección de éste (Teatro Circular, 1977). El espectáculo alternaba parlamentos, diálogos y canciones en los que se intentaba reflejar las vicisitudes del teatro popular español de los siglos XV y XVI. Pero más que rescatar algunos textos, costumbres y gestualidad de una época, el montaje buscaba recrear la energía, la vitalidad y la esperanza que aquellos actores eran capaces de generar como respuesta a las persecuciones. Con una estructura muy abierta, cinco actores y dos músicos en escena, un par de cortinas y una manta por todo elemento escenográfico, el espectáculo recreaba la vida azarosa de los cómicos de la legua en sus andanzas por la España de los siglos XV y XVI, que improvisaban su retablo en las plazas, las encrucijadas, ferias y ventas, para presentar sus pasos, entremeses, romances y canciones, en un itinerario reiteradamente interrumpido por las prohibiciones, censuras, proclamas y premáticas contra los actores, pero a pesar de las cuales los actores volvían a aparecer.

Entre los principales rasgos que incorporan el espectáculo al microsistema del teatro de resistencia, se destacaba, en este caso, las referencias a la censura y prohibiciones contra las actividades teatrales y contra los actores, pero también la astucia, el desparpajo y la picardía con que éstos lograban proseguir con su música, su danza y sus diálogos, en medio del regocijo y la vitalidad desbordante de la fiesta circense o guñolesca, en sociedades de otros tiempos pero que se proyectaban con transparencia sobre el presente. En ese enfrentamiento, el espectáculo lograba una formidable recepción del público que festejaba las formas de resistencia frente al autoritarismo y el atropello. También importaba el particular clima de complicidad que generaba esa denuncia de la censura y las arbitrariedades del poder en un espacio de participación colectiva en momentos en que todo derecho de reunión estaba suspendido; así como la empecinada esperanza en el teatro que refleja la escena final frente a los intentos de destruirlo.

Durante la obra, nos señaló Jorge Curi, se suspendía la acción para leer la nueva premática y Y en la última de Felipe IV se dice "Prohíbese para siempre...", entonces los actores se van yendo en silencio, se apagan las luces, se llevan todo, el escenario queda vacío, se produce una pausa larga y de pronto desde atrás se oye de nuevo, bajito, el tambor de los cómicos que vuelven... (Jorge Curi, entrevista del 25-3-2003).

**Integran el microsistema de resistencia en su primera fase
las siguientes obras:**

Guay Uruguay de Milton Schinca con dirección de Alberto Restuccia, estrenada el 1 de julio de 1971.

La espiral de Enrique Guarnero, dirigida por Alberto Candéau, con la Comedia Nacional estrenada el 2 de julio de 1971 y reestrenada con otro elenco en el Teatro Odeón el 10 de setiembre de 1971.

La gotera de Jacobo Langsner, dirigida por César Campodónico, con Teatro El Galpón, estrenada el 18 de enero de 1973

Operación masacre de Mercedes Rein y Jorge Curi, sobre texto de Rodolfo Walsh, con dirección de Curi y el Teatro Circular, el 21 de julio de 1973.

La República de la calle de Washington Barale, bajo la dirección de Amanecer Dotta, con Club de Teatro estrenada el 17 de setiembre de 1973.

Rinocerontes de Ionesco bajo la dirección de Héctor Manuel Vidal, con Club de Teatro, estrenada el 16 de agosto de 1975

El asesino no anda solo de Juan Graña, con dirección de Omar Grasso, con el Teatro Circular, estrenada el 17 de julio de 1975.

La muerte de Tarzán de Jorge Denevi, con dirección de Carlos Aguilera por Grupo 68, estrenada el 8 de enero de 1977.

Juegos a la hora de la siesta de Roma Mahieu, con dirección de Carlos Aguilera, estrenada el 25 de junio de 1977.

Los comediantes de Mercedes Rein y Jorge Curi, por Teatro Circular, con dirección de

Curi, estrenada el 27 de noviembre de 1977.

La lección de Ionesco, con dirección de Alberto Restuccia, estrenado el 17 de diciembre de 1977.

La nona de Roberto Cossa, por la Comedia Nacional, con dirección de Dumas Lerena, estrenada el 19 de mayo de 1978

La relación de Alfredo de la Peña, por El Tinglado, con dirección del propio de la Peña estrenada el 5 de octubre de 1978.

CAPÍTULO 6

EL TEATRO COMO DISCURSO ALTERNATIVO

- 6.1. Cambios en el contexto político, en el campo intelectual y en el sistema teatral.**
 - 6.2. El teatro como discurso alternativo.**
 - 6.3. Segunda fase del microsistema de resistencia (1979-1984).**
 - 6.3.1. Autoconciencia de los cambios en el sistema teatral.**
 - 6.3.2. Algunos modelos de espectáculos de resistencia y sus intertextos.**
 - 6.3.3. La producción espectacular y el público. El teatro como ritual reparador.**
 - 6.3.4. Indicios de un cambio de paradigma. Experimentación con el espacio y el cuerpo.**
 - 6.4. Un teatro de resistencia, alternativo y periférico: el Teatro Barrial.**
-

6.1. Cambios en el contexto político, en el campo intelectual y en el sistema teatral.

Si los años anteriores se caracterizaron por la creciente imposición de un gobierno autoritario, que instaló un régimen de fuerza desde 1973, anulando toda actividad política, sindical o gremial, un poder hegemónico que tenía el monopolio del discurso público y sometía a la población a un terrorismo de estado, puede señalarse, sobre todo a partir de 1979 y 1980, algunos cambios en el sistema político del país, que se volverán más notorios a partir del plebiscito de noviembre de 1980, aunque éstos no impedirán

las censuras reiteradas a los medios de prensa, las detenciones arbitrarias y las denuncias de torturas y malos tratos a los detenidos. Al mismo tiempo, se produjo en esos años, una progresiva recuperación de la vida pública, de las comunicaciones y sobre todo de las actividades culturales que surgen en forma cada vez más notoria, en cierto modo como compensación ante las prohibiciones políticas, hasta las elecciones de 1984 y la asunción del nuevo presidente en marzo de 1985.

De este modo el microsistema teatral de resistencia, que se inicia en su primera fase en la primera etapa del régimen autoritario, en medio de una importante retracción de toda la actividad cultural y también teatral, frente a una creciente represión, cobra a partir de 1979 un renovado impulso, con un crecimiento del público, mejor nivel de los espectáculos y una mayor difusión en los medios de comunicación masiva. Todo lo cual contribuye a su consolidación como teatro de resistencia y a la canonización de algunos de sus dramaturgos, directores, actores y grupos, con notas previas, entrevistas y comentarios, además de las críticas de los estrenos y de la reinstauración a partir de 1981 de los premios "Florencio" al final de las temporadas. En esta segunda fase o fase canónica del microsistema, se producen, además, los mejores textos y el microsistema adquiere conciencia de sí mismo generando, también, metatextos con reflexiones sobre las nuevas condiciones y características de la escena uruguaya. El teatro se constituye, así, como un discurso alternativo frente al discurso oficial, en medio de un progresivo descongelamiento de la actividad social y política.

Con la progresiva recuperación de la actividad política sobre todo a partir del plebiscito de 1980 que rechaza la dictadura militar, se inicia una transición hacia las elecciones internas en 1982 seguidas de las nacionales dos años después. En este período aparecen, también, nuevas publicaciones periódicas (semanarios, revistas, suplementos) con ligeros perfiles críticos, una reorganización de asociaciones culturales, multiplicación de espectáculos del llamado Canto Popular con gran concurrencia de público, intensificación de actividades del complejo de Cinemateca, reapertura de salas teatrales, de la escuela de música, la escuela de teatro y la aparición de varios concursos y premios en diferentes géneros literarios y en teatro.

Varios factores incidirán de alguna manera en esa transformación. En primer lugar señalaremos algunos hechos en la serie histórica y social que pueden ser considerados los síntomas de esa lenta recuperación de un espacio público con matices políticos y una mayor libertad individual y de expresión, sobre todo en el ámbito de la producción simbólica.

1) En el contexto sociopolítico.

Desde el punto de vista del contexto social y político, a partir de la destitución de Bordaberry por los militares en 1976 y su sustitución por un presidente designado por la junta de comandantes además de un Consejo de Estado también designado directamente, se inician los intentos del gobierno de facto por crear un marco jurídico que legitime su permanencia en el poder. Al mismo tiempo se intensificaban las presiones internacionales sobre el régimen militar, especialmente desde algunos organismos internacionales y desde el gobierno de los Estados Unidos que suspende su ayuda militar al Uruguay desde setiembre de 1976 como sanción por las violaciones de los derechos humanos. Presión que se incrementará en forma sostenida desde la asunción de James Carter a la presidencia, en enero de 1977 y que serán factores que obligarán a encontrar una solución de derecho para el gobierno de facto en busca de alguna legitimación. De allí la concesión de algunas desproscripciones de figuras políticas de los partidos tradicionales y el anuncio oficial del gobierno en agosto de 1977 de elecciones para 1981, aunque con un candidato único. La preparación de una reglamentación para los partidos políticos y la propuesta de una nueva constitución que incluía la conservación de la tutela militar sobre el poder ejecutivo y convalidaba todas las decisiones de la dictadura llevará más de dos años y será plebiscitada recién en noviembre de 1980. Dentro de ese contexto comienzan entre 1979 y 1980 las conversaciones entre los militares y los políticos liberales (conservadores pero antimilitaristas), que conocerán numerosos altibajos, pero que ya suponen un cambio de postura frente al período anterior, en un lento proceso que irá desde los últimos años del período del "ensayo fundacional" (1976-1980) hasta la

“transición democrática” (1981-1984) (Caetano-Rilla, 1987, 9), y que tendrá algunas instancias decisivas como:

- a) el plebiscito de noviembre de 1980, en que la población rechazó el proyecto militar con un 58% de los votos. Esta derrota hizo fracasar el intento de continuismo militar, con una clara voluntad antimilitarista a pesar de que las elecciones se realizaron en medio de la vigilancia del gobierno autoritario, con un incesante bombardeo de la propaganda oficial a favor del “sí” en todos los medios de prensa y en la televisión y de la prohibición de hacer publicidad a favor del “No”.
- b) la rehabilitación de algunos partidos políticos y las elecciones internas de 1982 como preparación para las elecciones nacionales de 1984,
- c) el acto de noviembre de 1983 convocado por todos los partidos políticos y que congregó a una multitud estimada en 400.000 personas en torno al Obelisco, el monumento a los convencionales de 1830, como marca simbólica de la necesidad de una refundación de la vida democrática institucional, acto que fue considerado como de los más masivos que se recuerde en la vida política del país.⁸⁷
- d) la realización en noviembre de 1984 de elecciones nacionales, aunque con varios dirigentes y partidos aún presos o procriptos para culminar con la asunción del nuevo presidente electo, Juan María Sanguinetti, en marzo de 1985.

2) En el campo intelectual.

Simultáneamente se puede observar una discreta y gradual disminución de la censura, así como la aparición, sobre todo desde 1979 y 1980 de publicaciones periódicas nuevas y con matices opositores al discurso oficial y hasta donde lo permitía la censura,

como los semanarios *La Democracia*, *La Semana de El Día*, *El Correo de los Viernes* y *Opinar* a partir del plebiscito de 1980, como primer espacio discursivo público claramente opositor, seguido de *Aquí* y *Jaque*. También algunas revistas de temas generales como *Opción* o de humor como *El dedo*, seguido de *Guambia*, de importante circulación, se permitían alusiones irónicas a la situación política, con la consiguiente disminución del carácter hegemónico del discurso dominante. Por otra parte, muchas de estas publicaciones tenían sus espacios dedicados a la cultura, con críticas, reseñas, crónicas, entrevistas, comentarios, anuncios, que incluyen la actividad teatral. Aparecieron también revistas dedicadas a algún aspecto cultural específico como la revista de *Cinemateca* o revistas literarias de relativa regularidad como *Maldoror*, *Trova*, *Prometeo*, *Cuadernos de Granaldea*, *Garcín* y *Saltomortal* entre 1978 y 1984 (Oreggioni, 1991, 504) y una revista del Teatro Circular, como veremos.

Paralelamente el desarrollo del canto popular conoce un importante auge, desbordando las pequeñas salas del Teatro Circular, el Teatro del Centro, la Alianza Francesa y el Teatro Tablas, donde se realizaron abundantes presentaciones entre otras salas céntricas, para hacer sus recitales en salones de clubes o en estadios deportivos, que podían albergar un público más numeroso y también más diversificado, en diferentes zonas de la ciudad. Del mismo modo crece la actividad de Cinemateca Uruguay que alcanzará a tener miles de socios, con varias salas y una escuela de cine.

Al mismo tiempo reaparecen los concursos literarios en varios géneros, convocados por diversas instituciones culturales, periódicos y semanarios, como la Caja Notarial, el Club del Banco de Seguros, la editorial Acalí, el Diario El Día, El País, La Mañana y El Diario, la Embajada de España, la Alianza Francesa y la Embajada de Francia, el Instituto Anglo-Uruguayo, la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, entre otras instituciones.

⁸⁷ “*Un río de libertad*: La manifestación del Obelisco en noviembre de 1983, estimada en 400.000 personas, no tenía antecedentes en nuestro país” Leyenda junto a una foto parcial del acto (Caetano Rilla, 1996, 71).

Adquiere importancia, también, la función de las radios, y especialmente de CX30 La Radio, cuya audición de Germán Araújo, logra convocar a un gran público a partir de un discurso directo, con imágenes pregnantes y sencillas, que sabe sortear con habilidad la censura, para tratar los problemas más acuciantes de la población. Su intervención en el plebiscito de 1980 y en las siguientes instancias políticas, será un importante factor de movilización, en particular de los jóvenes. Su audiencia fue estimada en 100.000 personas, las cuales registraron voluntariamente sus nombres para contrarrestar encuestas oficiales que buscaban el desprestigio –y la ruina económica- de la emisora adjudicándole sólo unos 3.000 escuchas (Moraña, 1988, 105).

3) En el sistema teatral.

Desde el punto de vista del sistema teatral presentamos algunos signos emergentes de esa recuperación y que contribuyeron en la aparición de algunos cambios en el sistema.

a) En primer lugar se destaca por su fuerte incidencia en el sistema teatral la creciente actividad del Teatro Circular, el grupo independiente de mayor peso en el sistema teniendo en cuenta el exilio de El Galpón desde comienzos de 1976, no sólo por su trayectoria y los notables espectáculos presentados en la década del sesenta y del setenta, sino también por la multiplicación de su actividad bajo la dictadura. Además del valor contestatario de obras como *El asesino no anda solo*, *La muerte de Tarzán*, *El acero de Madrid* o *Los comediantes* y del sostenido éxito de una obra como *Esperando la carroza*, que cumplía gran función identitaria en momentos de fragmentación y aislamiento del colectivo social, el Teatro Circular multiplicó esa destacada función de resistencia cultural en los años que nos ocupan por el aumento de su capacidad de convocatoria, a través de sus dos salas, la calidad y condición crítica de sus espectáculos teatrales, la incorporación de recitales de canto popular, el funcionamiento de su escuela de teatro, su seminario de dramaturgia, así como el concurso de obras dramáticas convocado en 1978 para festejar sus veinticinco años en 1979 al que se presentaron unos cien textos, la presencia y la calidad de las obras

de autor uruguayo presentadas por la institución en ese año, el creciente éxito de público (además del de *Esperando la carroza*, 1974-1979), de obras como *Los comediantes* (1977), *Decir adiós*, *El mono y su sombra*, y sobre todo de *El Herrero y la Muerte* (1981) y *Doña Ramona* (1982) que llegaron a centenares de representaciones a lo largo de varios años y en forma simultánea en las dos salas, con el impulso que esos éxitos significaron para la canonización de algunos autores uruguayos. Así lo reflejan varios balances teatrales de fin de temporada, cuyos títulos son de por sí elocuentes: "Teatro 1979: cómo surge una nueva etapa y cómo sobreviven la exigencia y el coraje" (El País, 16-12-1979, p. 46), "Teatro: el autor nacional, el gran personaje del año" (El Diario, 21-12-1979, p. 13), "Los 25 años del Circular. La gran culminación: teatro popular" (La Semana de El Día 15-12-1979, p. 17), "El año de los autores nacionales" (El Día, 23-12-1979, p. 33).

b) También tuvo importancia la consolidación de algunos nuevos elencos con actores experimentados como el *Teatro de La Gaviota* bajo la dirección de Júver Salcedo, nacido en 1977 a partir de la obra de Chejov que le da nombre con algunos actores de El Galpón y otros grupos independientes disueltos, así como el *Teatro de la Ciudad* bajo la dirección de Carlos Aguilera, con actores de sólido prestigio en el medio como Nelly Goitiño, Roberto Fontana, Alberto Sobrino y Leonor Alvarez, que inicia sus actividades con un montaje de *La casa Rosmer* en gira por el interior antes de presentar el espectáculo en Montevideo, así como la aparición de grupos nuevos, sobre todo a partir de 1978 y 1979, entre los cuales dos en la Asociación Cristiana de Jóvenes (juveniles y adultos), y varios grupos integrados por actores jóvenes sin antecedentes que organizarán en diciembre de 1980 su primer *Encuentro de Teatro Joven* en el Teatro La Máscara y su *II Encuentro de Teatro Joven* en diciembre de 1981 en el Teatro de la Candela (antes llamado de los Pocitos), en el que participan 10 grupos. Más allá de algunas diferencias, los grupos de *La Barraca* y *La Carreta* subrayan algunas características que son comunes a todos, como la "búsqueda de un lenguaje expresivo nuevo", la "intención fundamental de llevar el teatro fuera de salas y tener un público nuevo" así como la realización de "giras por el interior, trabajos en barrios, cooperativas de vivienda, clubes sociales", entre la periferia y las

salas de teatro.⁸⁸ Esos espectáculos de carácter popular realizados, muchas veces en espacios improvisados, a veces al aire libre, apuntan a un teatro participativo, informal, que privilegia su función comunicativa más que la estética, con despojamiento en los montajes, un lenguaje directo y coloquial, y un enfoque crítico con respecto al contexto político y social, en un estilo que retoma la tradición de las compañías ambulantes, como lo reflejan algunos de sus nombres: *La Barraca* (como el famoso grupo de teatro militante que integrara García Lorca en 1932 para recorrer pueblos y caminos de España), *La Carreta*, *La Farsa*. Algunos de sus integrantes forman parte, también, del Teatro Barrial.

c) En cierto modo en forma paralela al llamado *Teatro joven* con fines y formas de trabajo similares y una mayor especificidad en cuanto a su trabajo a partir de los barrios y para ellos, surge con gran vitalidad en torno a 1979 y 1980 (aunque algunos grupos empezaron a funcionar en los barrios entre 1976 y 1978) el *Teatro Barrial* que proponía también un teatro popular, en los barrios, fuera de los circuitos centrales y en contacto con cooperativas de viviendas, clubes sociales, parroquias y que también empezó a organizar encuentros, empezando por el *Primer Encuentros de Teatro Barrial* en abril de 1981 en la Cooperativa Mesa 1, con diez grupos y en agosto de 1982 el *Segundo Encuentro de Teatro Barrial* en el Club La Tierrita, con doce grupos y a lo largo de tres días.⁸⁹ El *Teatro Barrial* llegará a fundar en 1983 su propia escuela de teatro en *La Tierrita* y junto a los grupos de *Teatro Joven* proponen nuevas formas de producción colectiva y de comunicación con un público heterogéneo, no habituado a ver teatro, muchas veces familiar y al que no se le cobra entrada, en espectáculos presentados en espacios improvisados, con múltiples carencias técnicas, un lenguaje llano y coloquial, temas directamente vinculados con la realidad contextual inmediata del público, en medio de un clima de fiesta barrial y una clara voluntad contestataria frente al poder, como veremos.

⁸⁸ Cf. Programa del "Encuentro de Teatro Joven", Teatro La Máscara, 11-12, 18-19 de diciembre de 1980. Entrada Libre; y II Encuentro de Teatro Joven. 7-8-9-10-11-12 de diciembre de 1981. Teatro de la Candela.

⁸⁹ Cf. Mariana Percovich, "El Teatro Barrial: 1976-1984. ¿A qué jugamos?" en Brecha, 6-7-1990, p. 22.

d) Fue relevante, también, la apertura de nuevas salas que siguen a la Sala 2 del Circular (1977), como el teatro Tablas (1979) bajo la conducción de Alberto Restuccia y con un grupo de exalumnos, la sala 2 de la Alianza francesa, El teatro de la Candela, la Casa del Teatro, la sala 2 del Teatro del Anglo, la reapertura del Teatro Ziklovsky, con el nombre de Teatro Astral y el funcionamiento regular de la sala de la Asociación Cristiana de Jóvenes.

e) La creación de la escuela de teatro, ICTUS, en la Asociación Cristiana de Jóvenes bajo la dirección de Roberto Jones será particularmente productiva no sólo por los actores que formó sino porque dará lugar luego a dos elencos, que presentarán regularmente espectáculos en la sala de dicha asociación. También fue significativa la reapertura en 1977 de la *Escuela del Teatro Circular* (mientras seguían cerradas las de los demás grupos independientes), y la reapertura en 1979 de la *Escuela Municipal de Arte Dramático*, fundada en 1949 con Margarita Xirgú como primera directora, que funcionó regularmente desde entonces y hasta su cierre por la dictadura al finalizar los cursos de 1975. Se debe mencionar, también, el surgimiento de una escuela de teatro en la Alianza Francesa y en algunas otras instituciones privadas, en una proliferación de escuelas y cursos, además del surgimiento de actividades teatrales en los liceos. Como importante síntoma de ese interés y esa multiplicación interesa señalar que en el Teatro Circular, donde el número de aspirantes se ubicaba entre los 70 y 80 alumnos, se pasa a 300 alumnos presentados al llamado para inscripciones en 1982.

f) Importa también, la reapertura de la Sociedad Uruguaya de Actores y la reaparición de la Asociación de Críticos Teatrales que reiniciará la ceremonia de entrega de los premios 'Florencio' de la Crítica al final de cada temporada, a partir de 1981, con importante cobertura de la prensa, además de la organización desde el mes de abril de 1984 de la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, que se realizará bienalmente a partir de entonces.

g) La aparición de una revista teatral *Escenario Revista del Teatro Circular*, publicada por dicho grupo independiente a partir de 1980, significó la primera publicación regular de una revista teatral en Montevideo desde los años cincuenta. La revista cuyo redactor responsable fue Luis Vidal, actor y director del Teatro Circular, publicará seis números desde diciembre de 1980 hasta abril de 1984, con diversos artículos sobre temas uruguayos y latinoamericanos pero también sobre algunos paradigmas del teatro occidental como Bertolt Brecht o Ariane Mnouchkine. La revista publicará, además, como fascículo anexo los textos *de El Herrero y la Muerte* (1982) de Mercedes Rein y Jorje Curi y *Doña Ramona* (1982) de Víctor Manuel Leites sobre la novela de José Pedro Bellán. También aparece la revista de la Primera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la Asociación de Críticos, en abril de 1984.

h) La puesta en escena de algunos textos clásicos del teatro universal o de autores europeos contemporáneos de particular resonancia para la situación política del momento y cuya condición de textos canonizados internacionalmente permitía cierta protección contra la censura, como ya hemos visto, fue también un importante aspecto de la recuperación mencionada. Una recepción productiva que implicaba la creación de un texto dramático y espectacular nuevo a partir del “estímulo externo” en una adaptación que suponía, además, una conexión del espectáculo con el contexto histórico y social de la recepción de ese momento y lugar, es decir una puesta en escena predominantemente “ideotextual” o “intertextual” que daba preeminencia, como observa Pavis, a la “función de comunicación” del espectáculo (Pellettieri, 1997, 34). Entre los espectáculos de mayor repercusión, en esos años de la dictadura, deben mencionarse *Delirios* de Ionesco (Alianza Francesa, 1979), *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hackett (La Gaviota, 1979), *Mariana Pineda* de García Lorca (Teatro Circular, 1980), *El enemigo del pueblo* de Ibsen (Teatro del Notariado, 1980), *Prometeo encadenado* de Esquilo (Teatro Alianza Francesa, 1981), *El Proceso* de Kafka (Comedia Nacional, 1981), *Galileo Galilei* de Brecht (Teatro del Notariado, 1982) *La cacatúa verde* de Schnitzler (La Gaviota, 1982), *Sacco y Vanzetti* de Roli y Vicenzoni (La Gaviota 1983) y *Woyzeck* de Büchner, *Marat Sade* de Weiss y

Electra de Sófocles, (las tres por la Comedia Nacional en 1984), entre los espectáculos más logrados, con buena afluencia de público y, por lo tanto, con importante incidencia social.

i) Fue un síntoma y un factor importante que incidió en algunos cambios del sistema, el vuelco de los grupos hacia los textos nacionales y latinoamericanos (especialmente argentinos), en su repertorio, revirtiendo, así, una tendencia cosmopolita de fuerte intertextualidad europea y norteamericana, característica que había marcado intensamente al teatro uruguayo de las décadas anteriores, a tal punto que sólo alrededor de un 16% de los espectáculos presentados en Montevideo en la década del sesenta eran de textos nacionales o latinoamericanos mientras que ese promedio se elevará al 30% a fines de los setenta y hasta casi un 50% a comienzos de la década de los ochenta.⁹⁰ Esta creciente tendencia de los grupos a incorporar en su repertorio textos contemporáneos de autores uruguayos y latinoamericanos, además del estímulo que significó para los autores, manifestaba una fuerte necesidad de autoexpresión y de afirmación de identidad, a través de una actividad pública, en momentos en que toda actividad política, estaba prohibida y que el control del régimen se ejercía sobre todas las actividades públicas y las formas de expresión de los ciudadanos, con intromisiones incluso en la vida privada, en una vigilancia que llegaba a la “dilusión del límite entre lo público y lo privado” (Perelli-Rial, 1986, 42). De este modo el teatro permitía introducir una ruptura en ese control y en el intento de reducir a los ciudadanos a la esfera de lo privado, buscando crear “islas de resistencia” (Perelli-Rial, 1986, 65) a través de ese encuentro colectivo que tiene el carácter de una ceremonia pública o semipública; rasgo que, por otra parte, define lo teatral.

⁹⁰ De 1967 a 1969 un 11% de los espectáculos presentados por temporada corresponden a textos de autores uruguayos, un 6,6 % a autores argentinos y latinoamericanos y un 82,4% son de otro origen (predominantemente europeos y norteamericanos), mientras que de 1979 a 1981 esos porcentajes pasan a 37% de textos de autores uruguayos, 12% de textos de autores latinoamericanos y 51 % de otro origen. Cf. “Notas para una caracterización y periodización de la producción espectacular uruguaya durante la dictadura” en *Teatro latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Osvaldo Pellettieri (Compilador), Buenos Aires, Corregidor, 1995, 235-245, p. 245. También nos apoyamos en *Cronología documentada de estrenos teatrales en Montevideo: 1945-1985*. Roger Mirza, en prensa.

j) Otro aspecto vinculado con el sistema teatral en esos años tiene que ver con la renovación de la producción de textos dramáticos y de las concepciones de las puestas en escena a partir de la apropiación de poéticas extranjeras y de nuevos paradigmas espectaculares, como aconteció con los textos teóricos y modelos de espectáculos de Antonin Artaud, Grotowski, Barba, Brook o Kantor y Mnouchkine.

6.2. El teatro como discurso alternativo

Aún cuando no pueda decirse, en forma estricta, que el teatro haya creado un movimiento cultural verdaderamente alternativo ya que eso supondría la creación de una “semántica interpretativa”⁹¹ contradictoria con respecto a la cultura hegemónica, un movimiento capaz de organizar un modo de conocimiento y de intervención sobre la realidad, “desde una posición a la vez de clase y totalizadora” (Moraña, 1988, 103), no puede negarse, en cambio, que se fue consolidando en los años que nos ocupan, en la última etapa de la dictadura, la producción de un conjunto de discursos -entre los cuales el teatral-heterogéneos y diversificados, pero claramente contradictores del discurso oficial, con una orientación pluralista, antitotalitaria y reivindicadora de la democracia política, en una tendencia integradora de la sociedad. Discursos que se nuclean en torno a una nueva lectura del proceso político y social del país y que a partir de 1980 operaron como reductos desde los cuales se impulsó la orientación por el no contra el continuismo militar y por el reclamo de la reglamentación de los partidos políticos, con vistas a las elecciones nacionales anunciadas primero para 1981 y luego para 1984 (Moraña, 1988, 103-104).

Esos discursos alternativos construyeron conceptualizaciones opuestas a las del discurso hegemónico en lo referente a los conflictos sociales, la función de la cultura y la educación y principalmente sobre la evaluación de la función política y de la tradición nacional. Discursos alternativos que enfrentaban el intento del poder totalitario de

desacreditar la herencia cultural y política en su conjunto, para legitimar y perpetuar la exclusión de los políticos, el rechazo de la democracia representativa y la tutela militar. De este modo el discurso militar buscaba fundamentar —a través del monopolio del discurso y de un bombardeo propagandístico— su permanencia en el poder y asegurarse para el futuro una posición dominante. Perelli señala a partir de un estudio de los discursos militares entre 1979 y 1986 una reiterada y permanente justificación y legitimación de la función salvadora de la intervención militar en el país: “prácticamente no existe discurso ni artículo del período del proceso dictatorial que no justifique la intervención de las fuerzas armadas (Perelli, 1987, 36) en un proceso de “inflación ideológica” y “una absolutización de la verdad” (62).

Frente a ese discurso monológico y excluyente, las conceptualizaciones alternativas mencionadas se convirtieron, sobre todo a partir de 1980, en un polo integrador de resistencia a través de publicaciones de oposición que problematizaron los argumentos y símbolos del discurso oficial, expresando la falta de coincidencia de la sociedad real con la imagen que de la misma ofrecían el discurso oficial, las estadísticas, los informes ministeriales y las encuestas encargadas por el estado (Moraña, 1988, 104). Ese polo de resistencia atraerá, gradualmente, a buena parte de los grupos políticos tradicionales, además de los sectores de la izquierda y de la sociedad en general, a través de manifestaciones opositoras más o menos heterogéneas, pero coincidentes en la valoración de la democracia, del pluralismo y en la reivindicación de tradiciones e instituciones atacadas por el discurso oficial, lo que incidirá fuertemente en su neutralización y en el proceso de recuperación democrática.

En ese sentido el teatro supo encontrar sus formas de contribuir en la construcción de un discurso alternativo. Ante la represión, el miedo y la autocensura, los productores teatrales supieron crear un lenguaje capaz de sortear la censura sin dejar de expresar su rechazo al discurso oficial, en el espacio colectivo de las salas. Se eligen las obras por su resonancia actual, por su referencialidad a la problemática contemporánea del público, es decir su capacidad de respuesta frente a sus problemas. Como señala Jorge Curi:

⁹¹ Cf. J.P. Faye, *Langages totalitaires*, Paris, 1972, citado por Mabel Moraña (1988, 103).

Los mejores textos son los que permiten una intensa actividad del espectador. O sea los que plantean un problema y dejan abierto al juicio de quien escucha las posibles soluciones [...] Siempre debe pensarse antes que nada en el público. Tratar de interpretar sus inquietudes o necesidades y expresarlas a través de la actuación escénica y el texto. Como decía Atahualpa del Cioppo 'Debemos responder a preguntas que no nos han sido formuladas' ” (“Hablan los directores: responde Jorge Curi” en *Escenario. Revista del Teatro Circular*. Año III, N° 4, 1982, p. 34).

Ese discurso alternativo que se apoyaba, además, en referencias actuales, fue una respuesta ante la represión como forma de recuperar una identidad y de construir un discurso 'sustituto', ante la ineficacia del discurso autoritario que “no pudo construir ni difundir un imaginario social que operara como dispositivo de control de la vida colectiva. Por eso fue posible que se diera la resistencia política a nivel de las representaciones” (Payrá 1994, 131-132). De modo que puede afirmarse que el sistema teatral en su conjunto fue una forma de expresión política y un discurso alternativo aunque no en el sentido de un “movimiento organizado”, como hemos visto, sino como una de las formas de resistencia colectiva ante el discurso autoritario:

Entiendo que hubo expresión política en el espectáculo teatral porque los espectadores optaron o reforzaron positivamente la práctica de optar por una serie de signos que configuraron el discurso simbólico que realimentó el imaginario de la resistencia. Determinadas palabras o alusiones habían adquirido una carga de significado nuevo y la resonancia a nivel del público asistente daba cuerpo a la corriente de comunicación hasta hacerla tangible. Tal vez incluso la validez expresiva pudo ser mayor que la de un acto político regular, donde la participación del público es mucho menos activa en lo que refiere a decodificación y composición de mensajes (Payrá, 1994, 132).

Esa “validez expresiva” del teatro, tiene que ver con la complejidad y la riqueza de la participación del espectador en el acto de comunicación del espectáculo teatral, porque además del trabajo de “decodificación y composición de mensajes” que exige todo espectáculo teatral, intervienen diversos mecanismos de identificación y de

proyección que comprometen al espectador emocional y racionalmente, en forma consciente e inconsciente, en una experiencia en la que se implica al sujeto como individuo, pero también como integrante de un ritual colectivo y de una comunidad, y que contribuye a la construcción, elaboración y reelaboración comunitaria del imaginario colectivo.

6.3. Segunda fase del microsistema de resistencia y testimonio.

Como ha ocurrido frecuentemente en Latinoamérica y en Europa bajo regímenes totalitarios, el teatro uruguayo se volvió bajo la represión, como hemos visto y sobre todo en esta segunda fase del microsistema, un espacio de resistencia ideológica capaz de inscribirse en la generación de un discurso alternativo, a través del sistema textual y espectacular y a partir de una particular comunicación con el público.

En esa lucha de la palabra y la memoria contra la negación y el silencio de la "cultura del miedo" (Perelli-Rial, 1986, 63) que se pretendió imponer desde el poder, los espectáculos teatrales puestos en escena a partir de textos dramáticos uruguayos y estrenados en este período, así como la escenificación de importantes textos del repertorio universal a partir de su recepción productora, apuntaron con frecuencia a la situación contextual de los receptores. Y respondían, además, a la necesidad colectiva de un discurso que subvirtiera el discurso hegemónico del poder, que rompiera con la complicidad del silencio para generar la complicidad del entendimiento y de la resistencia, un discurso que expresara lo que callaba e intentaba ocultar el discurso oficial, en las nuevas condiciones sociales y políticas de los últimos años de la dictadura, a partir de las transformaciones operadas y en pleno proceso, en la serie histórico-política y en el campo intelectual.

En efecto, a partir de los años 1979 y 1980, se producen algunos importantes cambios, como vimos, cuando el gobierno militar realiza un primer intento de legitimación de su permanencia en el poder, con la propuesta de una nueva constitución que fue

plebiscitada en noviembre de 1980, y ante cuyo fracaso se inician una serie de negociaciones hacia un progresivo retorno a la democracia. En esas nuevas condiciones y todavía bajo el régimen de fuerza, el sistema teatral sufrió una serie de transformaciones que configuran una segunda fase del microsistema de resistencia. Fase de canonización y consolidación, en la que se multiplica el uso de un lenguaje indirecto, las alusiones al contexto político y a la situación social, así como se intensifica la comunicación y complicidad con los espectadores. Del mismo modo, la construcción del espacio y la conceptualización del héroe como personaje sometido, degradado o en descomposición, prolongan los rasgos de la fase anterior aunque con importantes variantes, como veremos.

Principales rasgos de la segunda fase del microsistema de resistencia:

1. En primer lugar, y como ya señalamos, el repertorio se vuelve más decididamente nacional, con una mayor frecuencia de espectáculos sobre textos de autores uruguayos, que además contienen abundantes referencias, explícitas o insinuadas, al contexto histórico y social contemporáneo. Se trata, por lo tanto, de espectáculos que apuntan a aspectos reconocibles, locales o familiares, de la situación social contemporánea de los espectadores, aspectos no abordados, o que lo fueron en forma más ambigua y elíptica, por los espectáculos de la primera fase. Entre éstos pueden señalarse las formas de violencia ejercida desde el poder, el miedo, la desconfianza, las desapariciones, el exilio, la prisión, la tortura (se cumple en todos).
2. Al mismo tiempo la puesta en escena de espectáculos a partir de textos del repertorio universal, tiende a ser una recepción productiva a partir del “estímulo externo” del texto en cuestión y del contexto social. Por la fuerte presión de las condiciones políticas y sociales, predominan, además, las puestas en escena no ortodoxas que implican una adaptación y reelaboración del texto estímulo, para referirlos en forma más reconocible y directa al contexto social y político contemporáneo al receptor. Se trata, por lo tanto de escenificaciones que reelaboran, adaptan y modifican los textos de origen en función del contexto social de la recepción, puestas en escena que se

acercan a lo “ideotextual o referencial” como las llama Pavis, que se oponen a las reconstrucciones que desatienden el contexto social contemporáneo para “reconstruir arqueológicamente las condiciones históricas de la representación”. La puesta ideotextual o referencial, en cambio, atiende al subtexto social y político o psicológico, busca “abrirse al mundo” y a la nueva situación de recepción”, para asegurar “la función de comunicación” (Pellettieri, 1997, 31).

3. En cuanto a los espectáculos mismos y al lenguaje, predomina en el código verbal lo alusivo y lo metafórico, las connotaciones y la referencialidad ambigua, para sortear la censura que sigue pesando, en busca de una comunicación que apela a la capacidad del espectador de semantizar los significantes de la escena. De modo que se espera una importante actividad de parte de los espectadores. Por otra parte la comunicación con el público se enriquece y complejiza por la intervención de diferentes códigos que modulan la palabra: gestos, miradas, pausas, que sirven para indicar las intenciones connotativas, para subrayar una alusión, como en el período anterior pero con una mayor exteriorización en las reacciones del público. Como señala la actriz Isabel Legarra, en los primeros años bajo la dictadura, ante algunas alusiones al contexto opresivo y al autoritarismo, “los espectadores no se movían, o apenas si se sonreían. Porque uno no sabía a quién tenía al lado y tenía miedo a los delatores. A partir del plebiscito del 80 ya se miraban, a veces se codeaban, y hacia el final de la dictadura aplaudían en medio de la escena” (Entrevista con Isabel Legarra, Montevideo, 29-3-2003) (Se cumple en todos).
4. Como consecuencia de lo anterior, se intensifica la comunicación entre actores y espectadores, por la retroalimentación que produce en los actores esas reacciones exteriores y manifiestas del público, lo que generaba un circuito que reforzaba la intensidad y los efectos de la comunicación. Esta fuerte comunicación se convertía en una forma de resistencia y de compensación frente a las prohibiciones de expresión y de reunión, un modo de recrear lazos comunitarios en momentos en que la sociedad se encontraba fragmentada. Se lograba, así, la recuperación de un espacio comunitario, como forma de resistir ante la atomización y aislamiento que se pretendía imponer desde el poder (se cumple en todos).

5. En este sentido se buscaba compartir con el público un saber y un estado de ánimo de rechazo a la opresión del poder autoritario, como en la primera fase, pero un saber que no sólo se quiere hacer circular en el ámbito de la sala sino también en el espacio de la ciudad, para crear circuitos alternativos de comunicación. Es decir poner en circulación socialmente discursos que aprovechen los intersticios del poder, que enfrenten el discurso público monológico y monopólico, con una mayor participación del espectador (se cumple en todos).
6. El desarrollo dramático de la obra se basa en una “tesis realista”, en el sentido de Pellettieri (1997, 127) por la presión del contexto social. Se busca un fin social compartido por el productor y el destinatario, para desenmascarar las formas del autoritarismo y opresión del contexto social inmediato, y cuando intervienen intertextos absurdistas éstos generalmente aparecen como recursos para sortear la censura y sin modificar la tesis realista (se cumple siempre).
7. Desde el punto de vista de la intriga predomina un débil desarrollo con tendencia a la parálisis, a la parodia de las acciones, por su inutilidad o su efecto regresivo (se cumple sobre todo en los espectáculos de intertexto absurdistas como *Alfonso y Clotilde*, *Delirios*, *El huésped vacío*).
8. En cuanto al espacio, se acentúa el rasgo de la fase anterior, con la aparición de espacios opresores, amenazantes u ominosos, reforzados sensorialmente en esta segunda fase por la concepción misma del espacio escénico (*Pater noster*, *Decir adiós*, *Alfonso y Clotilde*, *Los cuentos del final*, *Delirios*, *El huésped vacío*).
9. El héroe, el personaje central o el sujeto, es un antihéroe. Tiene cierta actividad pero que lo conduce al fracaso o la destrucción. Es una víctima o un victimario y termina generalmente deshumanizado y, muchas veces con muere o es aniquilado en escena, como se prefigura en algunas obras de la primera fase como *El asesino no anda solo* (1975), *Juegos a la hora de la siesta* (aunque en este caso la víctima es simplemente

uno de los niños) y parcialmente en *La muerte de Tarzán* (donde el personaje muere pero fuera de escena) y como ocurre en varios espectáculos de la segunda fase, como *Delirios*, *Pater noster*, *Alfonso y Clotilde*, *El huésped vacío*, *La lección* y en uno de los dos finales de *El mono y su sombra*.

10. Al mismo tiempo aparecen formas de violencia directamente en escena aunque con diferentes grados de intensidad. También en este caso *El asesino no anda solo* (1975) y *Juegos a hora de la siesta* (1977) prefiguran lo que será más frecuente en esta segunda fase, con presencia de cuerpos encerrados, golpeados o destruidos (como en *Delirios*, *Pater noster*, *Alfonso y Clotilde*, *La empresa perdona un momento de locura*, *Doña Ramona*).
11. La extraescena es predominantemente realista y también la prehistoria de la acción, salvo en algunos espectáculos como *Delirios* (1979) en la versión de Cerminara; aunque en ese caso la banda sonora sugiere tiros, bombas y gritos, en alusiones referenciales.
12. El principio constructivo es el encuentro personal pero transgredido o parodiado, en forma más intensa que en la primera fase, y a veces nos encontramos con la exacerbación del encuentro personal, como en *El mono y su sombra* (1979) y en *Pater Noster* (1979).
13. Los espectáculos apuntan al contexto social y a la situación contextual, pero en los espectáculos de intertexto absurdista como en *Alfonso y Clotilde* (1980) o en *El huésped vacío* (1980) o en *Delirios* (1979), se trata de una referencialidad oscura o ambigua.
14. En general no hay un personaje embrague o testigo que sea centro de la acción o el portavoz del autor y cuando alguno parece cumplir esa función lo hace en forma intermitente o parcial y confusa.

15. La causalidad y la cronología son variables. El desarrollo temporal resulta casi siempre negativo y en las obras de intertexto absurdistas es generalmente circular o inexistente, como alegoría de la parálisis y la pérdida de significación.
16. Al igual que en la fase anterior, desde el punto de vista escénico hay poca actividad en el escenario, han desaparecido los espectáculos con gran despliegue de personajes, las escenas de masas, las procesiones, los coros y movimientos colectivos, como se veía en la década del sesenta y comienzos de los setenta (*Marat-Sade* 1965, *Fuenteovejuna* 1969, *Arturo Ui* 1972), salvo cuando tienen signo negativo como el coro de miserables en *El Herrero y la Muerte*.
17. Desaparecen, o casi, los espectáculos del microsistema de resistencia con intertextualidad brechtiana. Los únicos que se estrenan después de 1973 en toda la dictadura, son dos espectáculos musicales sobre textos, canciones y escenas de Brecht: *Moritat* (1973) y *Del pobre B.B.* (1983), pero también y como excepción *Galileo Galilei* (1982) poco tiempo antes de la apertura democrática. En cuanto a *Operación masacre* (1973) y *La república de la calle* (1973) que también tienen una clara intertextualidad brechtiana como hemos visto, y que pertenecen a la primera fase del microsistema, se estrenan en julio y setiembre de 1973 respectivamente, es decir muy poco después del golpe de estado, cuando todavía la censura y la represión no se habían consolidado. De modo que los espectáculos de esta fase tendrán predominantemente los rasgos del realismo reflexivo (que incluyen la incidencia de intertextos naturalistas y grotescos), con algunas intertextualidades del teatro del absurdo, refuncionalizados de acuerdo a las necesidades de ese microsistema de resistencia, como veremos.
18. Si en Buenos Aires los acontecimientos históricos de la dictadura producen una fuerte intromisión del intertexto político en el campo intelectual, que distorsionan e interrumpen las transformaciones que se producían en el sistema teatral, por lo que el realismo retomará su preeminencia modificando, incluso, alguna tendencia neovanguardista, a tal punto que autores que se inscribían claramente en una

neovanguardia porteña, como Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, a partir de los años setenta, por la violencia y la fuerte presión de la situación política, presentaron obras que se adscriben a la tesis realista, con una textualidad referencial que apuntaba al contexto social y político de la dictadura, en puestas en escena que “estilizaban los modelos realistas de los sesenta” (Pellettieri, 1997, 240), en Montevideo la fuerte represión de la dictadura, la vigilancia y la censura sobre la producción teatral genera un corte que detiene la productividad del teatro épico-dialéctico brechtiano (el ‘realismo épico’ en los términos de Pellettieri), de fuerte intertextualidad ideológica militante de izquierda, haciendo que los creadores recurran muchas veces a los procedimientos y características de la neovanguardia o teatro del absurdo para burlar la censura, como ocurre a lo largo de las dos fases del microsistema de resistencia, desde espectáculos sobre textos uruguayos como *El asesino no anda solo* (1975), *La muerte de Tarzán* (1977) y *La relación* (1978), o a partir de la recepción creadora de textos europeos como *Rinocerontes* (1975) y *La lección* (1977), y como ocurrirá en la segunda fase con espectáculos como *Delirios* (1979), *Alfonso y Clotilde* (1980), *El huésped vacío* (1980), entre otros.

19. Se insinúa, también, una tendencia a un cambio de paradigma estético en la concepción de la puesta en escena y del arte del actor, a partir de la apropiación de textos y modelos teóricos y espectaculares que provienen fundamentalmente de las propuestas teóricas de Antonin Artaud —entre otros paradigmas— y de sus diversos artículos reunidos en *El teatro y su doble* (1964) que circuló intensamente en el Río de la Plata en los años setenta (como lo demuestran las renovadas ediciones de 1971, 1976 y 1979), pero también de Grotowski y Brook. Surge así una tendencia a sustituir lo discursivo por lo gestual y lo visual, la sucesión lineal por la fragmentación y la yuxtaposición, lo racional por lo sensorial, la palabra por el gesto, las imágenes y los sonidos, en una concepción de la escena como un espacio donde intervienen todos los códigos y signos de diferente naturaleza y donde la palabra es un elemento más. Un tipo de representación cuyo impacto es más primario y directo a nivel emocional que el del lenguaje articulado, aunque más ambiguo; un teatro

liberado del yugo de la lógica de lo narrativo, que explore las zonas de las imágenes inconcientes y de las pulsiones.

6.3.1. Autoconciencia de los cambios en el sistema teatral

Por último puede señalarse en esta fase secundaria o canónica del microsistema, la circulación de metatextos o paratextos –declaraciones, reflexiones, entrevistas, comentarios sobre la actividad teatral de ese momento- de críticos, directores, dramaturgos y actores, que revelan lo que Fowler llama una “comprensión crítica” del fenómeno (Pellettieri, 1997, 17), una autoconciencia de un cambio que contribuye a la canonización y legitimación del nuevo sistema, sobre todo desde fines de 1979.

Esos metatextos de muy diversa naturaleza, heterogéneos, pero que se refieren a algunos cambios en el sistema teatral, destacan en primer lugar el surgimiento de una generación joven, la importancia y el *auge* de las obras uruguayas y del autor nacional (en sustitución del *reclamo* del autor nacional, reiterado a lo largo de toda la historia del teatro uruguayo), y entre los nuevos rasgos del sistema, el surgimiento de un nuevo lenguaje, la importancia de lo inmediato y lo local, la decisiva incidencia de las demandas del público en la elección y en la producción de obras que respondan al contexto contemporáneo, la particular forma de comunicación que ha surgido con los espectadores y la multiplicación de éste, como se puede leer en una abundante producción periodística y en casi todos los balances de la crítica en los medios de prensa sobre la temporada de 1979 que ha sido llamado “El año del autor nacional”. Sobre esa importancia y la necesidad del autor nacional observa Abbondanza en dos notas de 1980:

La temporada teatral de 1979 demostró que al Uruguay no le faltan dramaturgos [...] Saludablemente 1979 fue el año del autor nacional, con una abundancia y una riqueza ... que convierte por sí sola a la temporada en un acontecimiento” (El País, Suplemento del Domingo, 6-1-1980).

Y casi un año después confirma el juicio:

El empuje del autor nacional se acentuó hasta alcanzar en 1979 un volumen y una notoriedad sin precedentes: catorce estrenos en un año, que configuraron casi la mitad de la tabla de espectáculos montevideanos de la temporada... (Jorge Abbondanza en *Escenario, Revista del Teatro Circular*. Año 1, N° 1, dic. 1980. P.5)

Simultáneamente varios directores señalaron la necesidad y la realidad de una modificación del lenguaje teatral, de una nueva forma de comunicación con el público: “El autor nacional está a la búsqueda de un nuevo lenguaje” (Carlos Aguilera, *La Semana de El Día*, 10-5-1980, p. 10); “El teatro debe hablar nuestro idioma (Ernesto Clavijo, *La Semana de El Día*, 15-3-1980); “A la calidad del texto se une una bienvenida modificación del estilo y del manido y remanido naturalismo” (Luis Cerminara *La Semana de El Día*, 12-4-1980). El rechazo del naturalismo parece consolidarse sobre todo en algunos autores como Carlos Manuel Varela quien propone un teatro metafórico, sugerente:

Esta dificultad [del teatro de Varela] proviene de un particular manejo del lenguaje. Porque no se trata de un realismo fotográfico [sino de] un lenguaje lleno de metáforas. Un personaje dice, por ejemplo: La casa se parece cada vez más a mamá. Gime algunos días, escupe ladrillos y revoque pero nunca se derrumba totalmente” (Carlos Aguilera, *La Semana de El Día* 4-4-1981, p. 21).

Al mismo tiempo los productores perciben la necesidad de ese público en medio de la desagregación y el trauma social provocado por el gobierno autoritario de reconocerse y de reconstruirse en un ritual colectivo, a través de la propuesta de imágenes y símbolos del arte escénico:

Nos encontramos con un público que necesita que se le hable en su propio lenguaje para encontrarse con una identidad y nosotros para alcanzarlo y

crearlo debemos encontrar ese lenguaje. Un público hay que merecerlo”
(Alberto Restuccia en *La Semana de El Día*, 7-4-1979, p. XV).

Con respecto a las transformaciones de ese teatro, desde el exilio también llegan comentarios: Ruben Yáñez entrevistado en Buenos Aire, señala :

nuestros compañeros de teatro que se encuentran trabajando en Uruguay [...] son los que han librado la verdadera batalla y lo que será el teatro uruguayo saldrá de lo que se ha inventado a nivel de dramaturgia, de puesta en escena, de interpretación, de signos, para entrar en diálogo con el público dentro de Uruguay (*La Semana de El Día*, 28-7-1984, p. 18)

Sobre algunos de estos aspectos y particularmente sobre el nuevo lenguaje críptico, y alusivo que exige una mayor participación del público, son acertadas las observaciones de Carlos Manuel Varela, uno de los dramaturgos más representativos del período:

Intento no hacer teatro costumbrista y esa es la gran lucha del autor nacional [...] es habitual que mis personajes empleen un lenguaje que encubre intenciones ocultas, significados que salen a superficie después que el espectador se apodera de ciertas claves", y más adelante agrega en cuanto a la recepción del público, "creo sentir con los espectadores una especie de acuerdo tácito que nos lleva a tratarnos cada vez con mayor familiaridad y menos piedad" ("Al encuentro del público. Entrevista a Carlos Manuel Varela". *La Semana de El Día*, 27-6-1981, p. 21).

En un artículo posterior Varela señala la relación entre ese nuevo lenguaje y la necesidad de sortear los controles del estado para sostener el diálogo con el público y define su teatro en forma negativa por un fuerte rechazo del "realismo fotográfico" y en forma positiva por la elección de un "realismo alucinado" o simbólico, con asociaciones y "elementos connotativos" que exigen una mayor participación del espectador:

Es habitual concebir al teatro [...] como el espejo del mundo [...] La historia enseña que el espejo fue abolido, como los comediantes fueron perseguidos y

los teatros cerrados [...] Muchas veces para poder trascender las limitaciones derivadas de un teatro tutelado por el Estado el escritor se ha lanzado a la búsqueda de un nuevo lenguaje, de nuevas estructuras, de nuevos recursos que en definitiva le permitan retomar el diálogo con su público. No siempre es posible dialogar sin cambios; a veces, es necesario introducir cambios y fracturar el espejo: las imágenes se convierten así en trozos de una realidad que el espectador debe recomponer. En ese sentido creo vislumbrar que ciertas necesidades temáticas empujaron al escritor del realismo fotográfico de antes, al realismo alucinado de ahora. No sé si es correcto hablar de realismo alucinado o de piezas con símbolos como hacen algunos críticos, pero sí veo muy claramente la necesidad de un espectador más activo. Y es indudable que el espectador de hoy tiene la difícil tarea de reconponer las imágenes y ver entre las grietas del espejo. Al menos esa es la tarea que yo le adjudico en mi teatro. Y no hay nada mágico en ella. Hay en cambio asociaciones, elementos connotativos que permiten a una generación con una historia común, poder entender, reinterpretar o construir *su propio texto*" (Varela, 1982: 28).

La misma búsqueda de un lenguaje connotativo, cifrado, alegórico o simbólico, para eludir la censura y referirse a algunos temas peligrosos bajo el control de un estado totalitario, como los de la represión, la libertad, la dignidad humana, pueden encontrarse en numerosos dramaturgos que también exigen una decodificación y reconstrucción de los espectáculos en su recepción, es decir una importante participación del espectador en la producción del sentido, "a partir de una historia común" que permite orientar esa interpretación. Es el caso de Juan Graña (*El asesino no anda solo*), Alfredo de la Peña (*La relación*) Jacobo Langsner, (*Pater Noster*), Mercedes Rein y Jorge Curi (*Los comediantes, El Herrero y la Muerte*), Yahro Sosa (*El mono y su sombra*), Alberto Paredes (*Decir adiós*), Ricardo Prieto (*El huésped vacío*), Víctor Manuel Leites (*Quiroga, Doña Ramona*), además de las obras del propio Varela (*Las gaviotas no beben petróleo, Alfonso y Clotilde, Los cuentos del final*), entre los más importantes.

Estas estrategias de producción iban al encuentro de una expectativa y de una necesidad compartida por el público y que éste reclamaba por su necesidad de contrarrestar el aislamiento, el silencio y el miedo, cuando todo derecho de reunión estaba prohibido, del

mismo modo que el derecho de expresión. De allí, también, que el público reclamara los temas nacionales y reconociera con rapidez y facilidad las conexiones entre los universos imaginarios de la ficción y su situación presente a través del desarrollo del espectáculo. De allí, también la necesidad de recurrir a autores vernáculos, capaces de construir textos donde la situación aludida fuera identificable.

Estas características, sin duda, incidieron también en el incremento notorio, del número de espectáculos sobre textos de autores uruguayos, pero también en la incidencia de éstos sobre el medio, por la cantidad de representaciones y el número de espectadores que alcanzaron: *Esperando la carroza* se presentó en varias temporadas seguidas, desde 1974 hasta 1979, con un número de espectadores estimado en 70.000 personas y unas 600 funciones (como señaló un integrante del grupo, Ernesto Clavijo, en "Hablando con la gente del Circular, El teatro debe hablar nuestro idioma" La Semana de El Día, 15-3-1980, p. 18). Lo mismo ocurrió con *El Herrero y la Muerte* (de 1981 a 1985) que superó esa cifra según varias estimaciones, o con *Doña Ramona* (de 1982 a 1985), que también alcanzaron más de 500 representaciones cada uno (ver nota 15). En el caso de *El Herrero y la Muerte* se llegaron a dar dos funciones por día los sábados y domingos para responder a la demanda del público (Cf. El País, 5-3-1982, p. 13). *Pater noster*, se presentó, también, en varias temporadas seguidas y muchas veces con dobles funciones (1980-1981-1982), lo mismo que *Esto es cultura, animal*, de y por Alberto Restuccia, (Tablas, 1979-1985), *Los cuentos del final* de Carlos Manuel Varela, bajo la dirección de Carlos Aguilera, (Comedia Nacional, 1981-1982).

A las mismas razones se debió también la selección de algunos textos latinoamericanos o del teatro universal. Montajes y adaptaciones que se caracterizaron por una recepción productiva, con puestas en escena no tradicionales e ideotextuales (o intertextuales), como hemos visto, que se conectaban de alguna manera con el contexto socio-histórico en que vivían emisores y receptores. Es el caso notorio de *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana presentado en el Teatro Circular en 1981, que superó las 700 representaciones y desbordó el circuito tradicional de las salas céntricas de nuestro sistema teatral con funciones en cooperativas, salones parroquiales,

locales de fábrica, clubes deportivos, a lo largo de más de cuatro años, en un fenómeno que muestra una incidencia social diversificada y excepcional.

La conexión con el contexto social e histórico de la recepción se actualizaba, muchas veces, a partir de signos concretos en escena, verbales o extraverbales como en *El diario de Ana Frank* (1979), en cuya banda sonora aparecían sirenas y alarmas en una ciudad bajo vigilancia, con clara referencialidad a la situación contextual montevideana contemporánea o de *Galileo Galilei* (1982) en el que dos actores recorrían la sala en un momento del espectáculo realizando una volanteada en medio de los espectadores con algunas frases centrales del texto de la obra, como éstas: “Quieren que la tierra permanezca fija para que sus castillos no se caigan” tema retomado por el coro, o también “Todo empieza ya a girar. Todo tiene que cambiar” y “No hay arriba. No hay abajo. Todo está en movimiento”, lo que resultaba removedor para el público, no tanto por el contenido de los textos sino a través de esa gestualidad que tenía una fuerte intertextualidad con prácticas sindicales y políticas no muy lejanas y absolutamente prohibidas en el contexto presente de los receptores, a tal punto que la mayor parte del público se abstenía de recoger los volantes. Del mismo modo pueden observarse procedimientos similares que actualizaban las referencias políticas e históricas en espectáculos sobre textos europeos como *La cacaúta verde*, *Prometeo*, *Delirios*, *Mariana Pineda*, de importante repercusión en el público, y que proponían una fuerte conexión con el presente histórico, social y político de los espectadores, como veremos.

De este modo se produjo en esta segunda fase del microsistema (1979-1984), la consolidación de algunas nuevas formas de comunicación con los espectadores, que habían surgido en la etapa anterior; una intensificación de algunos recursos en el código verbal y extraverbal, con alusiones, sugerencias, metáforas o alegorías para aludir a la situación contextual, que provocaban ahora una mayor respuesta del público. En ese encuentro entre las demandas de los espectadores y las propuestas de los productores se desarrollaba, por lo tanto, ese lenguaje alusivo y metafórico, fuertemente connotativo, en el que el código verbal era reforzado por el código gestual y demás elementos de la puesta en escena en el juego de las intenciones y alusiones; todo lo cual generaba una mayor comunicación y complicidad

entre los actores y el público y exigía de éste una recepción más activa, una mayor participación en la decodificación, elaboración y construcción del espectáculo y de su sentido.

Resulta también central en esta segunda fase el particular tratamiento del espacio y del héroe, con frecuente aparición de espacios clausurados, opresivos u ominosos, con héroes degradados o sometidos y que en varias obras de esta segunda fase son destruidos o asesinados, como en *Pater Noster*, *Delirios* y *Alfonso y Clotilde*, entre los más destacados, lo que constituye una importante variante de ese rasgo con respecto a la primera fase. Otro rasgo diferenciador de esta segunda fase fue la jerarquización de los cuerpos en escena, la aparición de cuerpos golpeados, torturados, vejados, desnaturalizados, en una característica que tiene evidente relación con la incidencia del intertexto político y la situación contextual, y que pueden presentarse en forma más directa por el lento proceso de apertura que el régimen había iniciado y que culminaría con las elecciones de fines de 1984. Pero que se conecta también con los nuevos paradigmas de la puesta en escena y su valoración de lo sensorial y la presencia física de los cuerpos.

En efecto, si tomamos en cuenta algunos factores internos del sistema teatral que inciden en su transformación, otro rasgo diferenciador de esta segunda fase del microsistema de resistencia fue la incorporación de nuevos paradigmas teatrales, como vimos, que tienen como principal modelo las propuestas teóricas de Artaud, pero también de Grotowski, Barba o Kantor, y que incidirán en alguna medida y a partir de la apropiación de esos modelos, en algunos cambios en las puestas en escena, que acercaron el teatro al ritual y la ceremonia, como la mencionada jerarquización del espacio físico de la escena y de la presencia concreta de los cuerpos, en un cruce entre factores sociales y factores estético-escénicos.

En esta segunda fase se producen, además, los mejores textos del microsistema, textos que han alcanzado incluso un prestigio fuera de los límites de la institución teatro y cuya canonización por el campo intelectual incluye amplios reportajes a dramaturgos, directores y actores en los diarios, revistas culturales, suplementos, concursos de fotografías sobre *Pater Noster* (en el Teatro de la Alianza Uruguay-Estados Unidos, 1979) o de dibujos

y afiches sobre *El Herrero y la Muerte* (en el Teatro Circular, 1981), ediciones de textos y antologías (*El Herrero y la Muerte*, *Doña Ramona*, *Los cuentos del final*, *Alfonso y Clotilde*, *El Huésped vacío*, *Decir adiós*), creaciones de calendarios con fotos de los principales espectáculos de las temporadas, además de una repercusión fuera de fronteras con invitaciones a festivales, giras por varios países, traducciones de los textos, como es el caso de *El Herrero y la Muerte*, *Doña Ramona*, *Los cuentos del final*, *Alfonso y Clotilde*, *El huésped vacío* y *Pater Noster*.

Por otra parte, aparecen nuevos modos de producción y de organización de los grupos, nace el Teatro Joven que realiza dos encuentros y el "Teatro barrial", que ofrecerá espectáculos sobre todo en la periferia de la ciudad, en espacios no teatrales y con particulares formas de actuación y de comunicación con los espectadores, realizará también varios encuentros y tendrá su propia escuela.

Entre los procedimientos y características del teatro de resistencia algunos de los más notorios fueron la exposición de la violencia en escena, con cuerpos golpeados, maltratados, y en algunos casos torturados o asesinados, como alusión al contexto político (*Alfonso y Clotilde*, *Pater noster*, *Delirios*), como hemos visto, pero también mostrar la descomposición misma de las relaciones humanas, del lenguaje y de la conciencia, en un mundo clausurado, opresivo o amenazante, con personajes que no logran sortear la amenaza de ese mundo exterior en pleno estallido (*Pater noster*, *Alfonso y Clotilde*, *Delirios*, *El huésped vacío*, *Los cuentos del final*), como modo de expresar algunos de los horrores del contexto histórico de ese momento a través de recursos diferentes a los del realismo y sus variantes, como forma de "enmascarar" el lenguaje ante la vigilancia extrema del sistema autoritario (Varela,).

Por eso los procedimientos absurdistas que ya habían intervenido junto con los intertextos del realismo de Miller en la segunda modernización del sistema, se integrarán de manera decisiva a muchas de las puestas en escena de esta segunda fase, en función de la necesidad de inventar un lenguaje que pudiera aludir de manera más intensa desde el punto de vista escénico, es decir sensorial y no sólo conceptual o simbólicamente, a la

situación contextual sin nombrarla, y que contaba con la complicidad de los espectadores y, a veces, de la crítica.

En este sentido el proceso fue similar al argentino en cuanto al predominio del realismo, sólo que en lugar de partir del absurdo para retomar algunas características del realismo, como en los casos de Gambaro y Pavlovsky, se trataba de dramaturgos que partían de formas del realismo, como Langsner, Varela, Prieto, para incorporar intertextos absurdistas en función de las necesidades del contexto histórico y para burlar más fácilmente la censura, con lo que al mismo tiempo se fue creando un nuevo lenguaje, más ambiguo, sugerente y connotativo.

Son ejemplos de estas características obras como *El mono y su sombra* (Teatro Circular, 1979) de Yahro Sosa, que presenta los encuentros periódicos entre un prisionero político en su celda y el amigo de la infancia que lo visita, o *Pater Noster* (Teatro Alianza, 1979) de Jacobo Langsner, que plantea bajo un engañoso tono de comedia costumbrista con toques de humor negro un drama alegórico con trágico desenlace sobre las relaciones de poder y la confrontación entre las generaciones, o *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) de Carlos Manuel Varela, que refleja a través de recursos del teatro del absurdo la persecución, la amenaza permanente y el terror de esos años bajo la dictadura. También apoyado en el absurdo *El huésped vacío* (Alianza Francesa, 1980) de Ricardo Prieto explora los ejercicios de dominio y sometimiento que introduce en una familia un extraño que se incorpora a ella como huésped y toma posesión de la casa sometiendo primero al padre, hasta la degradación y expulsando luego a todos sus integrantes. Por su parte, *Semilla sagrada* (1983) de Sergio Otermin aborda un tema tabú en tiempos de dictadura: los conflictos que genera en un núcleo familiar un hijo tupamaro que será víctima de la represión.

Apuntan, también, a la situación social y política como formas de desafío y burla al poder (bajo diversas formas) *El Herrero y la Muerte* (Teatro Circular, 1981) de Mercedes Rein y Jorge Curi, que ridiculiza el poder político y el orden militar o policial, pero también el poder del dinero y hasta el poder de la muerte, en una carnavalización de

la sociedad y el mundo, con intertextualidad del teatro gauchesco parodiado, o *Los cuentos del final* (Comedia Nacional, 1982) también de Varela, que denuncia la descomposición de las clases dominantes a través de un lenguaje cifrado pero transparente para los espectadores. También *Doña Ramona* (Teatro Circular, 1982) de Víctor Manuel Leites, revela la corrupción y la hipocresía de las clases dominantes, en un espectáculo con intertextualidad del realismo reflexivo.

A esa tradición realista están vinculadas, también, algunas obras como *Decir adiós* (Teatro Circular, 1979) de Alberto Paredes que bajo su apariencia de apunte costumbrista de una situación cotidiana sugiere el vacío existencial, la asfixia del encierro, la necesidad de emigrar, de cambiar de vida, dejando abiertas las motivaciones. O *Tres tristes tangos* (Teatro de la Alianza Francesa, 1983), del mismo Paredes, que presenta acertadas observaciones sobre la idiosincrasia de algunos uruguayos, mientras que *Susana's tango* (Teatro Alianza, 1979) de Dino Armas, se orienta hacia un naturalismo exasperado y violento, pero auténtico y eficaz en su intento de presentar zonas marginales de nuestra sociedad.

La misma exasperación del naturalismo ya se encontraba, como hemos visto, en *La relación* (El Tinglado, 1978) de Alfredo de la Peña que alude, en parte, al opresivo contexto político, pero cuyo planteo desborda la intención política y el paradigma del realismo reflexivo para apuntar a su transgresión. Con algo del desamparo de los personajes de Beckett en una asfixiante y miserable pieza de pensión, la lucha por el dominio entre dos personajes, adquiere connotaciones de angustia metafísica, proyectando la situación y sus ambigüedades a un nivel simbólico, en un texto que ha sido valorado como particularmente significativos en el período.

6.3.2. Algunos modelos de espectáculos de resistencia y sus intertextos.

Entre los espectáculos del microsistema cuyos principales rasgos acentúan su condición de teatro de resistencia en esta segunda fase, con las características que hemos

presentado, intentaremos una clasificación en base a sus intertextos más notorios. Podemos distinguir así: a) los espectáculos de resistencia de intertexto realista reflexivo, como *El mono y su sombra*, *Pater noster*, *Los cuentos del final*, *Decir adiós*. *Doña Ramona*, *La empresa perdona un momento de locura*; b) los de intertexto absurdista como *Alfonso y Clotilde*, *Delirios* y *El Huésped vacío*; c) los de tendencia realista con intertextualidad del teatro gauchesco parodiado: *El Herrero y la Muerte*. De los cuales analizaremos algunos a modo de ejemplo.

a) Teatro de resistencia de intertexto realista reflexivo

El mono y su sombra de Yahro Sosa con dirección de Carlos Aguilera en el Teatro Circular Sala II, apuntaba a la situación del preso político a través de algunas alusiones en el lenguaje, en el discurso dialógico, a través de la discusión con el amigo sobre la sumisión o no a una sociedad opresora regida por el lucro y la ambición, como forma connotativa de apuntar, también, a la persecución política; referencia obligada para el espectador del momento. Sin marcas físicas visibles entre el espacio del preso y el del amigo, la obra introducía, también, otro indicio de la verdadera situación del personaje por la proyección sobre los dos amigos acucillados al final de cuatro barras que aludían a las rejas de una prisión. Por otra parte, la presentación del héroe como un ser derrotado y sometido a un confinamiento forzado, contrastaba con la autoafirmación de éste y su seguridad en los ideales que lo orientaron. Paradojalmente su convicción interna le da una libertad interior por la coherencia entre sus actos y su conciencia, que no tiene su amigo. Y la obra se cierra con otra paradoja al asumir el amigo la prisión para encontrar una forma de resistencia. Como vemos, todo el desarrollo del espectáculo y su propuesta de sentido contaba con una recepción activa y creadora del espectador para la semantización y construcción del sentido del espectáculo. Un espectador que compartía con los productores la historia reciente del país.

Desde el punto de vista del espacio la puesta en escena de Aguilera creaba una acción introductoria, antes del monólogo inicial del preso. Su amigo ingresaba a su casa a oscuras

en medio de un apagón, como era muy frecuente en aquellos años por la escasez de energía eléctrica, y en sus movimientos en busca de fósforos y velas recorría diversos lugares de la platea en el reducido espacio de la sala dos del Teatro Circular, pasando entre los espectadores. De este modo se incorporaba desde el comienzo, todo el ámbito de la sala, incluyendo a los espectadores en el mismo espacio que el de los dos actores y por lo tanto dentro de la ficción. Por otra parte las didascalias de la obra oponían claramente dos espacios en el escenario, delimitados por los elementos de la casa y su ausencia en un espacio circular central:

La escenografía deberá sugerir una casa clase media, con sus ambientes identificados. En el centro de la casa habrá un círculo despojado de elementos, donde estará José durante toda la obra.

Época: cualquiera que se parezca a ésta.

Acto único. Escena uno.

José camina de un lado a otro, con las manos cruzadas en la espalda; cada vez que llega hasta una imaginaria pared gira sin dejar de moverse. Su paso es metódico, mecánico, de alguien que ha hecho esos movimientos durante mucho tiempo y de la misma, inexorable, manera.

José- (con amarga ironía) De que estoy jodido no tengo la menor duda. Me lo demuestra esta perfecta soledad y las pulgas que chupan alevosamente la sangre. Sin hablar de los mosquitos, ni del frío, ni de... ¿Qué has hecho muchacho? ¿Dónde están tus ambiciones de ingeniero, tus tiernos sueños de la infancia ..

(Yahro Sosa, El mono y su sombra, p.1)

La puesta en escena no tomó al pie de la letra las acotaciones que se referían a los muebles de la casa y propuso un escenario casi totalmente despojado, confiando en que el reiterado y mecánico ir y venir del preso delimitaría un lugar bien definido, sin ninguna otra marca física para señalarlo. De ese modo, también, sugería o anticipaba la construcción de la interpretación final: la condición aparente o ilusoria de la oposición

entre ambos espacios y la posibilidad de romper la frontera que los separaba, para revelar la conexión entre ambos mundos: el afuera y el adentro, la vida aparentemente libre de Daniel en el espacio ciudadano bajo vigilancia y la vida confinada de José en las prisiones de la dictadura.

Por otra parte, la acción de la obra deslizaba, también, la frontera entre los espacios de los dos únicos personajes. A partir del golpe, el gesto o la palabra de Daniel en su casa, se producía una reacción en el espacio de José, como forma de crear una continuidad entre ambos. Un golpe del preso en la prisión repercutía en el espacio del amigo o viceversa. Esa comunicación física entre ambos espacios que respondían a lugares imaginarios diferentes y contrapuestos se volvía también metáfora de una comunicación entre el espacio opresor de la prisión y el mundo exterior, como subversión contra la segregación impuesta por la fuerza. Pero también sugería la debilidad y el carácter aparente de la frontera entre ambos espacios, anticipando su anulación final, cuando Daniel decida unirse al preso, con toda la carga alegórica que eso implicaba.

Apunta en el mismo sentido otro recurso en el tratamiento del espacio: el pasaje abrupto de una escena a otra, superponiendo dos espacios, como cuando el personaje de Daniel, que se encontraba en su apartamento, gira de pronto para encontrarse frente a frente con José en el suyo, para iniciar, sin transición, el diálogo de la visita. Pero ampliaremos algunos de estos aspectos en el capítulo sobre el espacio y el héroe.

Al mismo tiempo el espectáculo se construye en base a importantes criterios del teatro realista reflexivo. El principio constructivo se apoya en la sucesión de encuentros personales entre ese preso y su amigo, con una extraescena referencial, con precisas menciones de nombres y lugares montevideanos o uruguayos, una prehistoria con algunas ambigüedades, del mismo modo que la causalidad, sugerida o connotada en el desarrollo de la intriga, y una clara tesis realista que apunta al contexto social y político: la confrontación entre dos formas de reacciones ante las exigencias éticas de la situación social y el compromiso político. Por un lado el preso que está pagando con la pérdida de

la libertad, su rebeldía y su inconformismo, por otro el empleado conformista, domesticado por las seducciones de la sociedad de consumo y las pequeñas ambiciones pero cuya conciencia será despertada por el amigo preso. En cuanto al lenguaje de los personajes éste es absolutamente referencial en un nivel de lengua coloquial de clase media montevideana semejante al de los espectadores.

Frente al terrorismo de estado que fragmentó la sociedad uruguaya en tres grupos: los desterrados (exilio), los enterrados (prisión) y los aterrados (inxilio),⁹² la experiencia carcelaria que convertía los centros de reclusión en lugares de acoso y de tortura permanente, cuya influencia “se ejercía en forma fantasmal, como un referente tabuizado [convertido en tabú], de una “realidad escindida” (Trigo, 1990, 229), el espectáculo proponía la solidaridad y la integración. Ante la imposición del terror, la segregación, el aislamiento y la despolitización, reconstruía los componentes ideológicos y políticos de la situación y revelaba la naturaleza política de la represión así como la condición ética de la resistencia. También reivindicaba determinada escala de valores frente a la pasiva y anestesiante acumulación de bienes de consumo. Frente a un estado totalitario que buscó restringir las posibilidades de solidaridad, imponer el aislamiento y la despolitización de la población para reducirla a una aceptación pasiva del estado de cosas, *El mono y su sombra* propone como forma de resistencia, la solidaridad con el preso, el esclarecimiento de la conciencia, la toma de partido y la politización de los enfrentamientos.⁹³

b) Teatro de resistencia de intertexto absurdista

⁹² Más allá del juego paronomásico entre desterrado, enterrado y aterrado de Abril Trigo, el neologismo ‘inxilio’ fue introducido por Diego Pérez Pintos, e incorporado al léxico de las ciencias humanas para referirse a los exiliados dentro del propio país (Perelli-Rial, 1987, 90-91; Trigo 1990, 229). Esta marginación se volvió aún más visible a partir de la creación de las categorías de ciudadanos en “a”, “b” y “c” de acuerdo a su confiabilidad política según el estado autoritario, de acuerdo al Acta Institucional N° 7 del 27 de junio de 1977 (Perelli-Rial, 1986, 47).

⁹³ Ver análisis complementario del espectáculo en el capítulo “El espacio y el héroe”.

*Alfonso y Clotilde*⁹⁴ de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980) bajo la dirección de Carlos Aguilera, recurre a procedimientos y características del teatro del absurdo como forma de evitar la censura sin dejar de generar un teatro de resistencia, como señala el propio autor: “Era clara la necesidad de inventar un lenguaje para seguir comunicándonos con el público. Había que ingeniárselas para evitar la censura y algunos tratamos de hacerlo apelando al ‘enmascaramiento, a través de un lenguaje que muchas veces lindaba con el absurdo (Varela, 382). En la puesta en escena de Aguilera el espectador se enfrenta, desde el comienzo, a un ambiguo y extraño espacio de un desierto o una playa, que se convertirá en el lugar de la espera y de la muerte y al que llega huyendo una pareja, en medio de una inquietante música. El tiempo detenido será entonces el tiempo de la descomposición hasta la progresiva pérdida del lenguaje, la memoria y la conciencia de los dos personajes.

El juego de contrastes entre la falsa imagen de un picnic al que se dispone una frívola Clotilde con su canasta de vituallas, su gran sombrero y sus lentes de sol, frente al agobiado Alfonso y las circunstancias amenazantes y siniestras que empiezan a rodear a la pareja, con la aparición de cuerpos humanos semienterrados en la arena, la presencia de un moribundo con la lengua cortada y señales de violencia, son elementos inexplicables aparentemente y de clara intertextualidad absurdista, del mismo modo que los diálogos inconexos, la causalidad implícita, la ambigüedad de las referencias espaciales y temporales y la postergación de la acción, en una espera indefinida que culmina con la desagregación de los personajes (en este caso el sujeto es la pareja), la pérdida del lenguaje, de la memoria y de la conciencia.

Sin embargo, estos elementos apuntan para el espectador uruguayo a la aparición de cadáveres mutilados en las costas uruguayas a lo largo de varios días de abril de 1976 y nuevamente en abril de 1979, en una clara referencialidad extratextual a una realidad histórica contemporánea sobre la que reinaba una verdadera conspiración de silencio.⁹⁵

⁹⁴ Ver análisis complementario del espectáculo en el capítulo “El espacio y el héroe”.

⁹⁵ La aparición en las costas uruguayas de cadáveres mutilados y con signos de violencia es registrada por la prensa desde el 22 de abril de 1976; sin embargo la prensa interpretó que se trataba de cadáveres de asiáticos, posteriormente y ante la reiteración de las apariciones -el 9, 26 y 29 de mayo del mismo año- debió reconocer

290

Por otra parte el moribunda es reconocido por la pareja como un joven obrero sindicalista que trabajaba en la misma fábrica que Alfonso. Mostrar un simulacro de esos cuerpos en la ficción escénica en una trama que aludía a conflictos laborales y persecuciones (Paco resultaba un obrero que trabajaba en la misma fábrica que Alfonso), en un contexto que insinuaba algunas conexiones con la realidad política e histórica de los espectadores provocaba un fuerte impacto en los espectadores, por la ruptura de un tabú, mucho más amenazante que la situación de los presos, la obra se animaba a nombrar lo innombrable, de allí su efecto catártico (aunque subterráneo, ya que los espectadores no se manifestaban, estaban paralizados, nos señaló el director, y la obra no tuvo mucho éxito)⁹⁶ y su valor como gesto de resistencia. Por otra parte la tesis de la obra era claramente realista y apuntaba al contexto social e histórico: se denunciaba la violencia de la represión y las muertes por torturas durante el terrorismo de estado en nuestro país.

Podemos concluir, por lo tanto, con Dubatti, que Alfonso y Clotilde propone:

una poética de cruce de dos sistemas de convenciones que se amparan mutuamente: un sistema de signos que trabaja con la construcción de un texto realista, que apela a la referencialidad explícita y/o la alusión a la realidad uruguaya, signos concertados en la demostración de una tesis realista [...] y un conjunto de elementos desrealizantes que generan ambigüedad, provenientes del intertexto con la poética del absurdo (Dubatti, 1995, 249).

Otro espectáculo que integra el microsistema de resistencia con intertexto absurdista, fue *Delirios* (Alianza Francesa, 1979), sobre textos de Ionesco, armado y dirigido por Luis Cerminara, se inicia en el foyer del teatro, con los actores en traje de calle, que ingresan luego a la sala con los espectadores, en una realización metafórica de una manifestación política. El espectáculo creaba, también, desde el escenario un afuera turbulento e inquietante que se oía en forma cada vez más intensa y opresora, sobre todo a partir de la tercera parte, incidiendo de manera decisiva en la acción, hasta destruir a los

varios días después (el 29-5-1976) que esas apariciones podían estar vinculadas con las desapariciones de militantes de izquierda en la Argentina. Las últimas referencias a apariciones de cadáveres en nuestras costas se registran el 4 y el 8 de abril de 1979 (Demassi 2004, 125, 127, 129, 263, 264).

dos personajes en su débil refugio. El espacio escénico se vuelve, entonces, la zona visible de otro, imperioso, amenazante e invisible pero presente, a través de la banda sonora que va acumulando rumores, tiroteos, cantos, gritos y bombas, a los que se agregan algunas siluetas y personajes anónimos que agreden y destrozan el refugio de ese interior en que se han atrincherado los dos personajes protagónicos y que gradualmente empieza a romperse en pedazos, -paredes y techo-, en un ajustado crescendo. Nuevamente nos encontramos con la destrucción final del sujeto (de nuevo un sujeto colectivo, una pareja), pero también con la denuncia de un mundo en descomposición, con una referencialidad vacía en un nivel denotativo, pero que connotaba la situación del colectivo social de los espectadores en esos momentos.

El desarrollo de la acción dramática y la producción de sentido no provenían del diálogo -que era fragmentario, inconexo y ambiguo-, ni de la evolución reconocible de una intriga, (predominaba la situación y una permanente postergación de la acción) sino del crecimiento de las tensiones y los climas, a partir de esa interacción física entre los cuerpos, los sonidos y las luces, en una dicotomía espacial adentro-afuera, reforzada por los gestos y movimientos de los actores, además de sus palabras que ya no eran la base principal de la semiosis. Incorporadas al fenómeno espectacular, las palabras ya no importaban tanto por su valor referencial y simbólico sino por sus condiciones más elementales: la palabra en sus cualidades físicas más concretas, como sonido, pero también en sus valores expresivos primitivos, como gesto y como grito. El final del espectáculo superpone una banda sonora de alto volumen al diálogo vociferante de los dos actores que terminan ovillándose el uno sobre el otro hasta convertirse en ese "animal con caparazón" -"tortuga" o "caracol"- con que se insultaban y como paródico refugio contra las agresiones del mundo exterior.⁹⁷ Como en el caso anterior aunque con mayor intertextualidad absurdista, el espectáculo tenía una tesis realista, la desarticulación y la violencia del mundo exterior que termina por destruir a los personajes en su refugio interior apunta a la violencia del contexto social y político de los

⁹⁶ Entrevista con Carlos Aguilera para el presente trabajo. Montevideo, inédita, 1993.

⁹⁷ Ver comentario más amplio del espectáculo en "Delirios. Montaje escénico en base a textos de Ionesco. Acertada dislocación de lo cotidiano, por R. Mirza, en *La Semana de El Día*, 28 de julio de 1979, p.15.

espectadores y a su poder invasor y destructor no sólo de la libertad y de la vida pública, sino también de los espacios en que se refugia la vida privada.

Por último, habría que señalar que además de la fuerte intertextualidad absurdista, el espectáculo incorporaba algunos aspectos de un nuevo paradigma: la valoración de la expresividad de los cuerpos en escena, el tratamiento del código verbal a la manera que proponía Artaud, como un elemento sonoro y significativo en el mismo nivel que los demás signos, como palabra modelada o palabra gestual en la terminología de Eugenio Barba, la ruptura de la frontera entre actores y espectadores, ficción y realidad contextual, la intervención de sonidos inarticulados y varios procedimientos de desrealización que están vinculados a la incorporación de nuevos paradigmas teatrales.

c) Teatro de resistencia realista de intertexto gauchesco parodiado.

Uno de los espectáculos del microsistema de resistencia de mayor repercusión en el sistema fue *El Herrero y la Muerte*⁹⁸ de Mercedes Rein y Jorge Curi bajo la dirección de éste (Teatro Circular, 1981). El espectáculo retoma con gran libertad la vieja leyenda del herrero que burla a la muerte, para crear en un tono desenfadadamente burlón una acción y una fábula coherente en medio de la inverosimilitud, en la que se codean personajes como Nuestro Señor, San Pedro, el propio diablo -irónicamente llamado Caballero Lili con traje y sombrero rojo y frasco pulverizador de perfume- y la muerte personificada, junto al gaicho Miseria y su hermana criolla Pobreza además de un coro de miserables que los rodea y que "rondará constantemente la escena, acechando, suplicando, festejando e incluso amenazando" (Curi-Rein, 1982, 5).

⁹⁸ Ver análisis complementario del espectáculo en los capítulos "El espacio y el héroe"; también en Norah Gilardi, "El teatro uruguayo bajo la censura: 1982-1984" en *Le Théâtre sous la contrainte. Actes du Colloque International réalisé a Aix en Provence les 4 et 5 décembre 1985*. Université de Provence, 1988; y en Roger Mirza, "El Herrero y la Muerte. De la desacralización liberadora a la denuncia. I.", en *La Escena Latinoamericana*, No. 2, agosto de 1989, p. 52-56.

Con escenas en la tierra, en el cielo y en el infierno, varios niveles de espacios, anacronismos hilarantes y la intervención del coro de miserables, el espectáculo apuesta a la desacralización de algunas fuerzas opresoras como la riqueza, las jerarquías y varias figuras del poder, pero también a la burla de fuerzas ineluctables como la muerte, a la ridiculización de varias figuras de autoridad como el gobernador o el comisario también muy criollos, a la burla y la parodia de ciertas jerarquías sacras y profanas, con el efecto liberador de esas transgresiones, desde San Pedro como parodia de gaucho que toma mate con Nuestro Señor (único personaje no ridiculizado ni parodiado en ninguno de los múltiples códigos del espectáculo) y el caballero Lili de traje y sombrero rojos, como diablo atildado y con algo afeminado, hasta la propia muerte convertida en esquelética figura vociferante impotente y en harapos.

La puesta en escena tiene, además, una clara intertextualidad gauchesca, no sólo por los personajes criollos, sus costumbres, su vestimenta con sus accesorios, el mate y su habla criolla, sino también porque retoma algunas de sus tradiciones literarias, como el relato con acompañamiento de guitarra en torno al fogón, entre otros, que son a su vez parodiados a través de múltiples incongruencias y anacronismos como San Pedro vestido a lo gaucho, de chiripá, poncho, cinto, facón y sombrero, en cierto modo igual que Miseria sólo que con mejores prendas, y que toma mate con Nuestro Señor.

Por otra parte, los procedimientos escénicos incorporan, también, algunas técnicas del teatro épico-didáctico brechtiano refuncionalizadas a través de la ironía, la parodia y el pastiche, superponiendo intertextualidades de muy diverso origen. Así, el desdoblamiento del actor que inicia la obra haciendo de presentador con un lenguaje inconfundiblemente gauchesco, introduce un recurso típicamente brechtiano en un espectáculo realista de intertexto gauchesco parodiado (un costumbrismo o nativismo parodiado). Al mismo tiempo los intertextos de la obra son múltiples: desde la leyenda de origen europeo pero difundida luego por el resto del mundo y por América, pasando por la pieza de Tomás Carrasquilla, *En la diestra de Dios Padre*, el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes hasta *El herrero y el diablo* (Buenos Aires, 1955) de Juan Carlos Gené, en una profusión y una diversidad que es, también, una característica

central en los procedimientos y técnicas escénicas. La obra se inicia con Miseria haciendo de relator para contar, con tono, acento y entonación gauchescas, mientras se oye una guitarra:

Miseria.-

Les viá contar un cuento pa que se lo repitan a algún amigo cuando ande en la mala. Pasó hace algún tiempo en un lugar que llamaban Tierra Santa. Por allí vivía un paisano de apellido Peralta, pero más conocido por el apelativo de Miseria. Era un criollo medio ladino, que habitaba en un triste rancho, solo con su hermana, a quien unos llamaban la Peraltona y otros, simplemente, Pobreza. El hombre era herrero de oficio y muy habilidoso pa sacarle el cuerpo al trabajo.

Peraltona.-

¡Miseria! ¿Ande andará este atorrante?

(Cruza entre el Coro sin verlo, en otro tiempo y espacio. Uno del Coro se levanta. La sigue. Se vuelve hacia el público. Lleva máscara de calavera).

Este comienzo que conecta el texto con la tradición criolla del relato oral en torno al fogón, también es intertextual con el *Martín Fierro* y tiene un fuerte arraigo costumbrista que termina por absorber los diferentes niveles espacio-temporales. Hasta Tierra Santa se ha vuelto tierra criolla con gaucho, rancho y mate.

Por otra parte, la referencia al relato como consuelo para algún amigo “cuando ande en la mala” apuntaba a una de las intenciones del teatro de resistencia: transmitir una esperanza social y política a los receptores, con una clara referencialidad al contexto histórico, y como forma de resistencia contra el miedo, la desesperanza y la “catatonia” provocada por el terrorismo de estado y que era fomentado por varias formas de difusión de las torturas, secuestros y prisiones, como modo de someter a la población al silencio y la sumisión, una “catatonia social” en expresión de Bettelheim (Perelli-Rial, 1996, 65). Esa invitación a la esperanza, se reitera, por otra parte de diversas maneras en varios momentos del espectáculo, pero sobre todo por la transgresión de todos los poderes del cielo y del infierno y por el triunfo de Peralta contra la propia muerte.

Al mismo tiempo, contribuir a la reconstrucción de la esperanza, a la transgresión del poder y a la solidaridad social a través de lo simbólico realimentaba el imaginario colectivo y enfrentaba los intentos de consolidar la “cultura del miedo” apoyada en la represión física, la explotación económica, el férreo control político y la censura. La censura, a su vez, llevó a los tres componentes básicos de esa ‘cultura del miedo’: el silencio (la autocensura), el aislamiento y la desesperanza (Perelli-Rial, 1986, 63-66).

En una estética polifónica y de carnaval en el sentido de Bajtin (1974, *passim*),⁹⁹ el espectáculo acumulaba contradicciones expresivas, un humor transgresor, múltiples niveles de lengua (desde el gauchesco de Pobreza, San Pedro y Misericordia hasta el castellano ligeramente acriollado de Nuestro Señor), dichos y costumbres populares, y logró altos niveles de comunicación con los públicos más diversos y una gran eficacia transgresora y liberadora, que hacía que el público hacia el final de la dictadura aplaudiera en varias oportunidades en medio de la pieza, como ante la frase:

La verdad es que él había abusado del poder que le diera nuestro Señor y nunca se debe abusar de un poder porque eso, tarde o temprano, se paga” (Curi-Rein, 1982, 21).

El público aplaudía en medio de la escena y el actor tenía que esperar que cesaran o disminuyeran los aplausos para poder seguir (Curi, 2003). El espectáculo obtuvo un enorme éxito en nuestro país (cuatro años en cartel, más de 500 representaciones), y en Argentina, Brasil, Colombia, Venezuela, entre otros países de América Latina, además de su traducción al inglés y su participación en festivales en los Estados Unidos. En los capítulos siguientes volveremos sobre otros aspectos del espectáculo que se convirtió en uno de los canónicos del microsistema.

Importancia de la recepción de textos extranjeros.

Como hemos señalado, la selección, traducción y adaptación de algunos grandes textos del teatro universal, en una recepción reproductiva y productiva de textos europeos y norteamericanos, no fue ajena al contexto socio-político, en versiones de obras particularmente vinculadas a ese contexto, en medio de la dictadura, con puestas en escena de carácter 'tradicional' que respetaban en buena medida las didascalias del texto dramático original como *El diario de Ana Frank*, *El enemigo del pueblo*, *Prometeo*, *Galileo Galilei*, y algunas puestas de tipo 'tradicional no ortodoxa' (Pellettieri, 1997, 26) como fue el caso sobre todo de *Delirios* bajo la dirección de Luis Cerminara.

Esos montajes que eran generalmente respetuosos del original, en una fidelidad controlada por la censura pero que servía al mismo tiempo de protección, permitieron incorporar en las temporadas obras claramente contestarias contra los abusos de la fuerza como las que hemos citado y que se dieron entre 1979 y 1982.

En ese mismo sentido, el Teatro Circular que había representado *Moritat* sobre textos de Brecht en 1973 con dirección de Jorge Curi, presentó *Emigrados* de Mrozek, con dirección de Héctor Manuel Vidal (1980), que aludía a una realidad dolorosamente presente para los espectadores: la fuerte ola emigratoria de los uruguayos en los años setenta. Una entrañable e intensa poesía en la tragedia de *Mariana Pineda* (1980) de García Lorca, aludía al heroísmo y el sacrificio de una mujer que muere por sus ideas ante el atropello del poder, en otra puesta en escena de Jorge Curi, también con el Teatro Circular, mientras que *Del pobre B.B.* (Teatro Circular, 1983) retomaba nuevamente textos y canciones de Brecht adaptados por Mercedes Rein y Jorge Curi con dirección de este último.

Por su parte la Comedia Nacional incluyó en su repertorio de 1980 un *Hamlet*, dirigido por Jaime Yavitz, cuya escenografía inicial presentaba cuatro torres de campos de concentración o de cuartel, con militares de uniforme, y al año siguiente *El proceso* de Kafka, (1981), con dirección de Héctor Manuel Vidal, para culminar al final del período

⁹⁹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.*, Barcelona. Ed. Barral, 1974, passim.⁹⁹

en 1984, con tres obras de gran fuerza expresiva y poder de denuncia: *Electra*, *Marat Sade* y *Woyzzeck* con dirección de Eduardo Schinca, Federico Wolff y Sergio Otermin, respectivamente.

Habría que mencionar, también, *La cacatúa verde* de Schnitzler (por La Gaviota, en el Teatro Astral, 1982), con dirección de Júver Salcedo, cuya acción transcurre en una taberna o bodega, como refugio donde los aristócratas comen y juegan a las representaciones, ajenos al mundo exterior que se encuentra en pleno estallido revolucionario. Del mismo modo *Galileo Galilei* de Brecht (Teatro del Notariado, 1982) dirigido por Héctor Manuel Vidal, era un formidable alegato contra toda forma de abuso de poder, de oscurantismo y de ejercicio de la violencia, para citar sólo los casos de fuerte incidencia en el medio, ya que estos dos espectáculos tuvieron un importante éxito de público y convocaron a 30.000 espectadores cada uno en pocos meses.

En el caso de *Galileo Galilei*, además, la puesta en escena incorporaba algunos procedimientos brechtianos refuncionalizados ya que el espectáculo no buscaba un distanciamiento del espectador sino su complicidad. Entre esos procedimientos debe señalarse el de los actores realizando rápidos cambios de ropa a la vista del público para encarnar a diferentes personajes, pero también la participación de coros que comentaban la acción, y la sustitución de carteles y proyecciones por una volanteada en medio de la platea, con panfletos que contenían frases contestatarias de la obra, como parte de la representación, acción que producía un fuerte impacto en los espectadores, como señalamos, que aún después de pasado el primer susto, no se atrevían a recoger los papeles o en algunos casos se limitaban a leerlos inclinándose desde sus asientos.

6.3.3. La producción espectacular y el público.

El teatro como ritual reparador

Las referencias textuales a diferentes formas de opresión o de fuerza se multiplicaron en el sistema espectacular, gracias a las posibilidades gestuales y de entonación que los

304

actores aprovecharon al máximo, estimulados también por las sobre-interpretaciones de un público ávido de ver y oír en el escenario algunas alusiones a las condiciones asfixiantes de su propio contexto político y social, en momentos en que todos los canales de expresión y la sociedad misma estaban bajo vigilancia. Esas alusiones, a veces mínimas, alcanzaban para producir una intensa repercusión en los espectadores, con la catarsis liberadora que producía encontrar a través de la ficción algunas formas de objetivación de la propia situación.

El solo hecho de poder nombrar en el escenario determinadas realidades que el control del estado represor volvía más o menos inenunciables como "tiranía", "dictadura", "tortura", "libertad", por ejemplo (recordemos las siete palabras prohibidas desde mucho antes de la dictadura -diciembre de 1969- y la fuerte y permanente censura sobre los medios de comunicación¹⁰⁰), se volvió una forma de transgresión que la condición colectiva del teatro socializaba, del mismo modo que ocurrió con el canto popular.

En esa transgresión, por lo tanto, se producía cierta ruptura en el monopolio estatal del discurso colectivo, y al mismo tiempo en una de sus consecuencias: el aislamiento de los ciudadanos y su confinamiento al ámbito privado. Por otra parte, la memoria del intenso compromiso ideológico asumido por algunos grupos teatrales y artistas en los años previos a la dictadura y aún después, convertía el solo hecho de concurrir a determinadas salas como la del Teatro Circular, por ejemplo, en una manifestación de solidaridad, en un acto de resistencia que encontraba una forma pública de expresarse.

El teatro se volvió uno de los rituales parcialmente reparadores, ante las profundas heridas producidas por la represión en el colectivo social. Las salas teatrales, así como otros locales donde se representaron algunas obras como *La empresa perdona un momento de locura* o las del *Teatro Barrial* con textos de autores jóvenes o de Juan Radrigán de intenso compromiso social como *Hechos consumados* (1981), se convirtieron, así, en espacios de

¹⁰⁰ Cf. *La caída de la democracia. Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1968-1973)*. Carlos Demassi (coordinador). Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria/CEIU Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996, p.111; y sobre la censura en el Uruguay desde 1967, ver Marcos Gabay: *Política, información y sociedad. Represión en el Uruguay contra la libertad de información, de expresión y crítica*. Montevideo, Centro Uruguay Independiente, 1988.

comunicación alternativa frente al discurso dominante. Allí, un amplio sector de la sociedad podía exteriorizar, en público y a través de un ritual comunitario y simbólico, su rechazo al régimen, como forma de recuperación de cierta iniciativa en la construcción y reelaboración del imaginario social, en momentos en que esa proyección imaginaria colectiva tan importante para el autorreconocimiento de una colectividad había sido severamente mutilada.

A través de esa participación cada vez más entusiasta en el juego de sugerencias y sobreentendidos, el público entraba en complicidad con los actores y con toda la producción espectacular al descubrir en el teatro un ámbito donde satisfacer su necesidad de participación comunitaria, en momentos en que ésta le estaba vedada en el espacio público. No sólo por la abolición de los derechos de reunión y de toda manifestación o actividad política y gremial, sino también por la arbitrariedad y la violencia con que el régimen autoritario impuso el miedo a la población.

El crecimiento del público.

El teatro se convirtió, así, en un espacio de resistencia frente al discurso ideológico dominante, donde un sector cada vez más importante de la sociedad podía exteriorizar de algún modo su protesta frente al terrorismo de estado, en un proceso que se acentuaba lentamente y en forma paralela al progresivo e incierto retorno a la democracia. De allí la enorme afluencia a las salas a partir de 1979 y 1980, que multiplicó el número de espectadores hasta niveles muy significativos, llevando a espectáculos como *Pater Noster* de Jacobo Langsner (Teatro Alianza, 1979, con dirección de Mario Morgan) a unas 300 funciones, y a *El Herrero y la Muerte* (1981) y *Doña Ramona* (1982), ambas por el Teatro Circular con dirección de Jorge Curi, a superar las 500 representaciones¹⁰¹, mientras que una obra latinoamericana, *La empresa*

¹⁰¹ Una información confidencial del propio grupo de Teatro Circular nos proporciona datos precisos sobre el número de espectadores y funciones de *El Herrero y la Muerte* en sus tres primeros años de representaciones, 116 funciones y 21.167 espectadores en 1981; 231 funciones y 41.579 espectadores

perdona un momento de locura (Teatro Circular, 1981, dirección de Marcelino Duffau) del venezolano Rodolfo Santana, llegó a más de 700 funciones a lo largo de varios años y en los más diferentes escenarios, desde la Sala 1 del Teatro Circular y el Teatro del Centro, hasta espacios no convencionales como cooperativas, salones parroquiales, fábricas, locales vecinales, clubes sociales o deportivos, a lo largo de varios años, a partir de 1981 y llegó a tener 140.000 espectadores según testimonio del actor principal.¹⁰²

Esos tres últimos espectáculos superaron los 80.000 espectadores que, según las estimaciones, fueron los que vieron *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón, el record de asistencia de público junto con *El caso de Isabel Collins* en los años cincuenta y que tuvo 25.000 espectadores (Legido, 1968, 88) en la historia del teatro uruguayo contemporáneo. Y habría que agregar *Esperando la carroza, estrenada en 1974*, que se mantuvo en cartel por más de cinco años y ya había alcanzado los 70.000 espectadores en su cuarto año, en la Sala 1 del Teatro Circular, llegando a unas 600 funciones.

Pero la significación de esta afluencia masiva se mide aun mejor si tomamos en cuenta que ese público mantenía simultáneamente en cartel a varios espectáculos, frecuentemente con salas llenas, lo que obligaba a realizar dobles funciones los sábados y domingos y a veces triples, como fue el caso de *El Herrero y la Muerte*. Por otra parte varios espectáculos del período, alcanzaron en una sola temporada, en salas más grandes, la cifra de 30.000 espectadores, como vimos: fue el caso de *Galileo Galilei* (1982) en el Teatro del Notariado, *La Cacatúa Verde* de Schnitzler en el Teatro Astral y *Semilla Sagrada* (1983) de Sergio Otermin, en el Teatro del Notariado, mientras seguían las

en 1982; 102 funciones y 17.370 espectadores en 1983; lo que totaliza 449 funciones y 80.116 espectadores sólo en los tres primeros años de representación (con un promedio de unos 178 espectadores por función, casi el 90% de la capacidad de la sala), lo que permite suponer que en 1984 (año en que se siguió reponiendo), se superaron las 500 funciones y el centenar de miles de espectadores).

¹⁰² "La empresa ..." tuvo 140.000 espectadores en su primer período, en salas, en clubes y otros espacios, también en Montevideo y en el Interior". Entrevista con Julio Calcagno, Montevideo, 10 de junio de 1992. La cifra resulta excepcional sobre todo si tomamos en cuenta que simultáneamente tuvieron mucho éxito de público otros espectáculos en esos mismos años finales de la dictadura (1981-1984), como señalamos.

reposiciones de *Pater noster*, *Doña Ramona* y *La empresa perdona un momento de locura*, que también alcanzaron a más de 30.000 espectadores cada uno, con algunos cambios de sala, sobre todo en el caso del último espectáculo, como vimos.

Un caso singular de un espectáculo que perduró a lo largo de numerosas temporadas, con sucesivas variantes, y desbordó el período de la dictadura para seguir hasta 1988, fue el unipersonal *Esto es cultura animal* que, probablemente no llegó a las 1.000 funciones que fueron anunciadas en la prensa por su director y actor Alberto Restuccia, pero que probablemente las alcanzó con su variante *Esto es locura anormal*¹⁰³ que alternaba con la anterior. Concebido, realizado y dirigido por Alberto Restuccia a partir de un texto de Dalmiro Saenz, el espectáculo presenta a un extraño personaje -entre profesor, médico o enfermero- que habla una lengua inventada dirigiéndose directamente al público en una glosolalia que mezcla con humor palabras y acentos de diferentes idiomas, logrando una fluida comunicación con los espectadores y un lenguaje comprensible en sus alusiones, incluyendo la política nacional e internacional, para regocijo de los espectadores.

Salas pequeñas: en busca de la proximidad perdida

En cierto modo en relación con esa intensa participación del público y la necesidad de recuperar espacios de encuentro comunitario frente a la dispersión y el aislamiento impuestos por la dictadura, pero también por factores vinculados con la

¹⁰³ Sobre las dificultades de obtener algunas cifras sobre el número de espectadores y de funciones por obras, señalamos que el único registro público y oficial de la actividad teatral que existe es el que lleva la Intendencia Municipal de Montevideo. La Comedia Nacional tiene también un registro para sus propios espectáculos, pero desde hace cinco años se encuentra cerrado por los trabajos de reestructuración y reconstrucción del Teatro Solís. Además, el registro de la Intendencia Municipal no distingue entre las diferentes obras sino que ofrece las cifras de espectadores por sala. Tampoco distingue entre los espectáculos de canto popular y los espectáculos teatrales, ni entre los espectáculos para niños y los destinados a adultos, ni la alternancia de diferentes obras en cartel en cada sala, lo que vuelve un problema aparte llegar a una cuantificación precisa del número de espectadores que asistieron por obra. Por otra parte la Asociación General de Autores del Uruguay, que es una institución privada que persigue sus propios fines, por razones de espacio destruyó sus archivos en su última mudanza de hace unos años y a partir de entonces está estipulado que vuelva a hacerlo cada cinco años. Por otra parte antepone serias trabas a la entrega de cifras, en protección a sus socios.

508

evolución de otras formas espectaculares, que llevaron a la acentuación de la especificidad del teatro frente al cine, los espectáculos deportivos, los grandes conciertos de música culta o popular, pero también frente a la virtualidad de las imágenes de la televisión, creció la tendencia a la elección de salas de dimensiones reducidas que aumentaran la proximidad y el contacto físico e inmediato entre espectadores y actores, como rasgo cada vez más necesario y específico del teatro, lo que llevó a la apertura de nuevos espacios teatrales: Sala II del Circular (desde 1977), Teatro Tablas (1979), Sala II de la Alianza Francesa, Casa del Teatro, que en general tenían entre 100 y 200 localidades. Esta característica se prolonga más allá de 1984 con la creación de la Sala II del Teatro del Anglo, Sala II del Teatro de la Gaviota, Sala Zavala Muniz, y más recientemente Sala 0 y Sala Atahualpa del Cioppo de El Galpón, Arteatro, Polizón teatro, Puerto Luna, Sala de Agadu, Teatro del Mercado, sin contar los espacios no convencionales como otra forma de experimentación con el lugar de la escena y la particular relación que su constitución y naturaleza establece entre espectadores y actores, como rasgo específicamente teatral, que incide en el sentido mismo del espectáculo.

6.3.4. Indicios de un cambio de paradigma: experimentación con el espacio y el cuerpo.

Por otra parte, desde el punto de vista de las técnicas y concepciones escénicas, se puede señalar desde 1978 y 1979, un importante retroceso del teatro épico-didáctico de inspiración brechtiana y de denuncia política, en parte debido a la censura, pero también por la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que apuntan a un cambio de paradigma tanto en la escritura dramática como en las formas de representación y las convenciones teatrales, a partir de la incorporación de nuevos modelos y paradigmas, y convenciones teatrales a partir de nuevos paradigmas y particularmente de las reflexiones de Antonin Artaud, de Grotowski, el Living Theatre, Eugenio Barba y Peter Brook y posteriormente de Kantor y Mnouchkine, entre los más importantes, que renovaron la concepción del espacio escénico y

la importancia de la intervención del cuerpo del actor, junto a la intertextualidad del teatro del absurdo y la neovanguardia.

En efecto, más allá de la persistencia de las diversas formas del teatro realista y de la supervivencia del canon mimético-discursivo¹⁰⁴ pueden señalarse a partir de fines de la década del setenta algunos rasgos de un teatro menos ilusionista y discursivo, un teatro que jerarquiza el cuerpo del actor y el espacio, y que algunos críticos incluyen en lo que se ha llamado globalmente "nuevo teatro",¹⁰⁵ aunque la denominación incluía el teatro político épico-didáctico de acuerdo al modelo brechtiano, de intenso compromiso ideológico. Creemos percibir, más bien, y a partir de la intertextualidad de los modelos y textos teóricos de Artaud, el último Stanislavski, Grotowski o Barba, o de los textos dramáticos de autores de la neovanguardia como Becket, Ionesco, Genet, que se insinúa entonces lo que Magalí Muguercía señalaba para los años ochenta, la importancia creciente de lo que llamó el "paradigma antropológico", que propone un teatro más centrado en el individuo, en la importancia del cuerpo y lo sensorial, lo lúdico, la experiencia individual, la conexión con el inconsciente (1992,75).

Así, se intensificará el rechazo del naturalismo y el realismo ingenuo, pero también del realismo reflexivo, el exceso de lo discursivo o lo explicativo, y en el plano de la intriga el rechazo de la sucesión lineal de la acción y las escenas. Un abandono del encuentro personal y los diálogos como factores centrales de la estructuración y el desarrollo de la acción de la obra. Cobra en cambio preeminencia la concentración de la acción en un solo espacio físico vacío, el predominio de los referentes simbólicos, el

¹⁰⁴ O. Pelletieri señala el carácter constante del realismo como "sujeción al canon mimético-discursivo del teatro ilusionista" en el sistema teatral rioplatense (1990, 145).

¹⁰⁵ La expresión empieza a generalizarse hace casi dos décadas a partir de un encuentro en Cuba en 1977, seguido de varias publicaciones de Enrique Buenaventura en 1978 y 1979 sobre el Nuevo teatro en Colombia, el "I Taller Internacional de Nuevo Teatro" convocado por el Centro Cubano del I.T.I. Cuba, 1983; y en el mismo año una nueva publicación de Buenaventura: "El Arte nuevo de hacer teatro y el Nuevo Teatro" (Publicación del TEC, Colombia, 1983). El problema del alcance semántico del término es más espinoso: Beatriz Rizo, incluye en él un vasto período que se perfila a partir de los años sesenta y setenta como "ruptura con todas las formas heredadas del teatro directamente anterior: el teatro burgués, llámese naturalista o costumbrista". Expresión que incluía el teatro político comprometido con la transformación social en América Latina y que abarcaba

tratamiento de la música y la iluminación como signos que interactúan con la palabra, con el cuerpo del actor y los objetos, el relativo abandono de las reconstrucciones más o menos miméticas de los ambientes, la simplificación de la escenografía y el vestuario, la yuxtaposición de escenas, el predominio de la sensación, la sugestión, la ambigüedad, la creación de un juego de tensiones casi físicas, la subordinación del diálogo a la atmósfera, el clima, la música, el gesto, la tendencia al rito y al ceremonial. Características que coexistirán con las formas tradicionales y que se acentuarán sobre todo en los años ochenta.

Entre los espectáculos vinculados con el surgimiento de nuevos paradigmas teatrales abordaremos a modo de ejemplo: *Quiroga*¹⁰⁶ de Víctor Manuel Leites, dirigido por Jorge Curi (Teatro Circular 1978-79) con la aclaración de que encontramos similares características también en espectáculos como *El mono y su sombra* de Yahro Sosa bajo la dirección de Carlos Aguilera (Teatro Circular, 1979), *Delirios* de Luis Cerminara, sobre textos de Ionesco, bajo su dirección (Teatro Alianza Francesa, 1979), Alfonso y Clotilde de Carlos Manuel Varela, (Teatro del Centro, 1980), bajo la dirección de Carlos Aguilera, espectáculos que ya hemos comentado (Cf. 6.3.2.), pero también en *El huésped vacío* que comentamos en el capítulo siguiente.

Primer ejemplo de intertextualidad con los nuevos paradigmas escénicos: *Quiroga*.

En *Quiroga* el espectáculo nos propone una concepción escénica que aprovecha la condición circular del escenario, para concentrar la acción en un espacio reducido y generar a través de un juego de luces, diferentes escenas del recuerdo, en una puesta en escena que redimensiona el espacio y el tiempo para crear una zona virtual en la que se proyectan los diferentes momentos de las evocaciones del escritor, poco antes de su muerte.

espectáculos que van desde los años sesenta hasta los ochenta. (Cf. Beatriz Rizo, "El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica" Minneapolis, 1987, *passim*).

¹⁰⁶ Ver análisis más amplio del espectáculo en el capítulo "El espacio y el héroe".

El escenario ya no ofrece la representación de un tiempo y un espacio miméticos, más o menos verosímiles y reconocibles, de acuerdo a las condiciones de nuestra realidad cotidiana, ni un desarrollo cronológico de las acciones (aunque éste es reconocible y recomponible a posteriori por el espectador), sino que crea un espacio y un tiempo virtuales como lugar de la ficción, pero también como escenario virtual en que se proyecta la interioridad del personaje.

A partir de la pieza de hospital donde Quiroga morirá, su vida se reconstruye a través de escenas retrospectivas que recuperan fragmentos del pasado, alternando sincrónicamente diálogos cuya diacronía nos es revelada por el contexto, buscando los contrastes a través del contrapunto, construyendo así un espacio y un tiempo subjetivos, impregnados por la melancolía de la evocación y por la proximidad de la muerte que determina el tono de la obra. La estructura se vuelve cíclica, el espacio y el tiempo objetivos se anulan y es la interioridad del personaje lo que se escenifica, el mundo interior de Horacio que ya conoce su enfermedad. Sin futuro, sin proyecto vital, lo que queda es la mirada retrospectiva, la memoria como refugio, ante la certeza de la muerte. No es difícil imaginar, por otra parte, las connotaciones simbólicas que puede adquirir esa situación y esa condición del héroe en el contexto histórico del momento, cuando el país vivía algunos de sus peores años.

En un no tiempo y un espacio virtual, todo se centra en la evocación del personaje cuya soledad es cada vez más definitiva. Su única interlocutora verdadera es Ana María, su primera mujer, porque se le resistió hasta la muerte, cuestionando radicalmente su existencia. Su suicidio reactiva la culpa desencadenada por la desgracia de Ferrando, imagen fantasmal obsesiva que lo tienta hacia la muerte y prefigura su propia destrucción.

El espacio y el tiempo objetivos se anulan y es la interioridad del personaje lo que se escenifica, el mundo interior de Horacio. La estructura se vuelve cíclica y la obra que se inicia con la realidad de la enfermedad y de la muerte recorre un amplio círculo que incluye las principales instancias de esa vida, para volver al punto de partida, en un recorrido circular

que retorna sobre sí mismo anulando el tiempo y el espacio parece aludir simbólicamente a otra realidad: el no tiempo y no-lugar de la muerte.

Varios recursos nos recuerdan ese punto de partida y disuelven las distancias espacio-temporales tal como las reconocemos en la vida cotidiana: un llamado al compañero de hospital sirve de ruptura para una evocación. Del mismo modo funciona la aparición del espectro de la amada muerta. La presencia de la muerte se intensifica, también, por la progresiva soledad del protagonista. La soledad radical del héroe que se dispone a enfrentar a la muerte. Soledad que la obra acentúa al tomar como punto de partida y eje de toda la acción el lugar de la reclusión -referencia cargada de significaciones para los espectadores bajo la dictadura- que es también la antesala de la muerte.

Por otra parte todos los demás personajes giran alrededor de la figura central de Horacio y tienen menor "realidad" que el personaje de Quiroga, porque se trata de sus fantasmas, de seres evocados y convocados por él. Su realidad escénica es de segundo grado, lo que acentúa la soledad del protagonista. El carácter secundario que adquiere así la "realidad" de esos personajes es subrayado, además, por la puesta en escena que limita el número de los actores, haciendo que cada actor encarne varios papeles. De ese modo se resta presencia y peso escénico -y por lo tanto relieve significativo- a esas figuras, lo que contribuye a la creación del clima íntimo necesario para sugerir y crear ese tiempo y espacio subjetivos y simbólicos, subrayando simultáneamente sus alcances simbólicos y su capacidad de sugerencia.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Cf. también nuestro artículo "*Quiroga*. Los recursos del texto dramático". La Semana de El Día, 14 de abril de 1979, p. XV. Del mismo modo, para los demás ejemplos que mencionaremos remitimos a nuestros artículos: "*El mono y su sombra* en el Teatro Circular: Yo y el otro", La Semana de El Día, 20 de octubre de 1979, p. 10; "*Las revelaciones de la espera: Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela". La Semana de El Día, 24 de mayo de 1980, p. 18; "*Pater Noster* de Jacobo Langsner: El Dios ausente. La Semana de El Día, 13 de octubre de 1979, p. 15.

Segundo ejemplo de intertextualidad con los nuevos paradigmas escénicos:

La República de la calle.

Varios espectáculos de esta segunda fase del teatro de resistencia incorporan nuevos paradigmas escénicos como intertextos renovadores sobre la base de diferentes formas de realismo. Hemos visto ya una modalidad de ese intercambio de procedimientos y recursos en *Quiroga*, y proponemos como ejemplo de una modalidad diferente en ese intercambio de procedimientos un espectáculo que incorpora al realismo procedimientos del llamado teatro antropológico o Nuevo teatro, especialmente en lo que se refiere a la incorporación de recursos del circo y del carnaval. Se trata de *La república de la calle* de Washington Barale, bajo la dirección de Stella Santos, con Teatro para todos (1983).

Si *Quiroga* desarrollaba la construcción de un espacio escénico como proyección de una interioridad, con predominio de lo íntimo y lo subjetivo por sobre el orden cronológico de las acciones y las convenciones del espacio realista tradicional aunque reconocible y reconstruible por el espectador, en un escenario concebido como el espacio de la memoria, en *La República de la calle* encontramos una vertiente diferente que opta por un despliegue espectacular con incorporación de recursos de circo y de carnaval o de la farsa, además del juego con las convenciones espacio-temporales, el rechazo de la reproducción mimética de ambientes y acciones y de lo discursivo, en un espectáculo donde los encuentros personales están parodiados y predominan la escenas colectivas, la yuxtaposición de acciones y los microescenarios múltiples en forma alterna o simultánea.

Diez años antes, una puesta en escena de la obra, con dirección de Amanecer Dotta, estrenada en setiembre de 1973, pocos meses después del golpe de estado en el Uruguay, privilegiaba, como vimos, la intertextualidad brechtiana, con varios procedimientos de distanciamiento, presentadores, proyecciones de imágenes, actores que se visten en escena, entre otros aspectos. En esta segunda puesta en escena que nos ocupa, estrenada en octubre de 1983 hacia el final de la dictadura y en medio del proceso de transición democrática aunque todavía con una sociedad bajo vigilancia y sin

314

garantías ni derechos individuales, se pueden señalar algunas transformaciones que están relacionadas de algún modo con la incidencia del nuevo contexto social e histórico.

En primer lugar el espectáculo fue presentado por un grupo de actores no profesionales ni procedentes del teatro independiente, sino del teatro en los liceos, con un éxito anterior en 1982, *Una libra de carne* que le valió a la directora un Florencio Revelación, y este año uno por su dirección. En segundo lugar el texto para la puesta en escena era una adaptación libre del original de Barale, realizada por Alvaro Ahunchain y la propia directora, con inclusión de discursos parlamentarios que condenaban el golpe de estado de Terra en la noche del 30 al 31 de marzo de 1933, día en que se suicida Baltasar Brum, esperando con ese acto anunciado despertar la rebelión de las fuerzas democráticas contra la dictadura.¹⁰⁸ En tercer lugar la puesta en escena tendía a anular la frontera entre escenario y platea, actores y espectadores, mediante el doble procedimiento de multiplicar los microescenarios en diferentes ámbitos de la sala y el escenario para presentar fragmentos de escenas en la calle, discusiones en el café, conciliábulos en el despacho del dictador con sus acólitos, reuniones políticas en las salas de redacción de algún diario, o el interior de una casa de familia, con otras escenas envolventes que despliegan el espectáculo en medio y alrededor del público por el hall de acceso, los pasillos de la sala y el escenario, en un clima de fiesta y carnaval, con serpentinas lanzadas por los actores por encima de los espectadores, en un movimiento envolvente que anulaba la distancia y convertía a todo el teatro en el lugar de la representación.

Al mismo tiempo la puesta en escena creaba personajes colectivos, donde cada uno perdía su individualidad, pasando a integrar un grupo amorfo de tres cuerpos indiferenciados y automatizados como los parroquianos del café, por la repetición y acumulación acelerada de gestos, sonidos y movimientos sincronizados, o la animalización de los adulones y correligionarios de Brum que no comprenden a su conductor y están muy por debajo de las circunstancias, transformándose en gallinas,

¹⁰⁸ El suicidio militante y en plena calle de Baltasar Brum, presidente de la Asamblea Nacional y batllista fervoroso, el 31 de marzo de 1933 y a raíz del golpe de estado de Gabriel Terra, buscaba provocar una reacción de las fuerzas democráticas contra la dictadura, cosa que no se produjo.

ocas o loros, con movimientos animales, que rodean al héroe dando saltitos de gallina, con sus cacareos y graznidos. Esos recursos de repetición, automatización, mecanización así como otros semejantes que dejan inmóviles de golpe a un personaje refuerzan el tono funambulesco, de espectáculo de feria o de grand guignol, de la puesta en escena y sus alcances satíricos, en procedimientos que subvierten las convenciones realistas en todas sus variantes para apuntar hacia una renovación que retoma recursos y concepciones escénicas de la neovanguardia, pero también del circo, el carnaval y los espectáculos de feria.

Además de la gestualidad no referencial, la importancia de los nuevos paradigmas escénicos se manifiesta también en otros recursos, como el doble de Brum (su conciencia crítica o su abogado del diablo, encarnado en un actor de malla blanca, un atleta-bailarín que realiza una serie de movimientos corporales con gran despliegue físico en sus evoluciones, con saltos, ruedas, paros de mano y de cabeza, sin alardes innecesarios ni esfuerzo aparente, en torno a la figura del héroe mientras lo sigue a todas partes, como su contradictor, en otro recurso de intertextualidad artaudiana y que jerarquizaba la presencia física y corporal del actor.

Todos estos procedimientos, por otra parte, incluyendo los recursos teatralistas, las rupturas de convenciones, las automatizaciones y las deshumanizaciones que hemos señalado, están en función de una tesis realista, con alusiones concretas a la situación política y social del presente contextual de los espectadores, por el desvío de presentar un hecho similar -aunque mucho menos violento y destructor- en la historia pasada del país: la implantación de un gobierno de fuerza y la inoperancia de las reacciones políticas frente al golpe de estado de varias décadas atrás. Así, el carácter envolvente de la puesta adquiriría un nuevo sentido y comprometía más directamente a los espectadores, del mismo modo que los recursos de grand guignol, las animalizaciones de algunos personajes se volvían agudas ironías contra el funcionamiento del poder y su entorno.

6.4. Un nuevo modo de producción y de resistencia:

el Teatro Barrial como cultura alternativa.

Para completar el panorama de la actividad teatral de resistencia no puede dejar de considerarse un importante fenómeno, tanto desde el punto de vista social como desde el punto de vista del sistema teatral, el *Teatro Barrial*, que hemos incluido entre los factores nuevos que surgen hacia el final de los años setenta y que constituye una forma alternativa y periférica de teatro de resistencia con fuerte incidencia en algunos sectores sociales, aunque fueron débiles sus repercusiones en el centro de la actividad cultural en su conjunto, en el período de la dictadura. Y fue mayor, en cambio en la postdictadura, como veremos. Se trata de un teatro alternativo, no sólo como resistencia frente al régimen de fuerza, sino también como rechazo a las instituciones del estado, al teatro oficial o profesional, e incluso al Teatro Independiente. Se oponía, también, y de manera más general, como observa Leo Masliah, “a los modelos culturales propiciados por la dictadura y la restauración democrática” (Ganduglia, 1996, contratapa).

Nacido a fines de los años setenta el Teatro Barrial se desarrolla en el último período de la dictadura, fuera de las tendencias teatrales dominantes y de los circuitos de las salas céntricas, para desarrollar su actividad en las zonas periféricas de la capital y al margen de todo reconocimiento oficial o de los medios de comunicación. Su tarea fue señalada sólo unos años después, en ocasión del Segundo Encuentro de Teatro Barrial en 1982, por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, que en la ceremonia de entrega de los Premios Florencio de la temporada 1982, otorgó un Diploma al Encuentro “por su tarea de difusión en zonas periféricas de la capital”, diploma que el Teatro Barrial rechazó; en parte como protesta porque el premio disimulaba una falta ya que en su mayoría los críticos no habían asistido a ninguno de los espectáculos presentados en las zonas marginales ni al Encuentro, pero también de acuerdo a su oposición a todo lo que fuera institucional y a toda centralidad.

Sólo después de que el movimiento de Teatro Barrial presentara sus obras en una sala céntrica (*Hechos consumados* de Juan Radrigán en La Máscara, 1983, con dirección de

Pedro Pablo Naranjo),¹⁰⁹ aparecieron algunas críticas sobre la puesta en escena, con comentarios sobre el fenómeno de Teatro Barrial como movimiento cultural y teatral alternativo en las zonas periféricas de la capital. Algún crítico, incluso, participa en una representación de *Hechos consumados* en el Complejo habitacional José Pedro Varela, Zona 3, en Av. Bolivia y Camino Carrasco, para presenciar el espectáculo en su propio ambiente y en un largo artículo sobre esa experiencia y una entrevista a Pedro Pablo Naranjo, realiza un balance del hecho, destacando que se trata de “un fenómeno nuevo y acaso el factor de renovación más trascendente que ha tenido el teatro montevideano en los últimos tiempos” (Jorge Abbondanza en *El País*, 24 de abril de 1983, p. 17).

A diferencia del “teatro de barrio” que podríamos llamar ‘histórico’ y que había sido el producto de una política cultural programada desde el ‘estado benefactor’ de la primera mitad del siglo, el *Teatro Barrial* nació al margen de toda tutela oficial, en medio del autoritarismo del gobierno militar, para proponer un teatro desde los barrios y para los barrios, con un claro discurso contestario y una militante vocación popular y perdurará hasta los años noventa. Néstor Ganduglia dedica un imprescindible libro sobre el tema y ubica su desarrollo entre 1977 y 1992 (1996, 34 y ss).

Con elencos pequeños, integrados mayormente por jóvenes sin experiencia teatral previa, el *Teatro Barrial*, se caracterizó por un modo de producción muy informal, en espacios y salas improvisadas, en cooperativas de viviendas, clubes sociales, salones parroquiales, en varios barrios de la ciudad, predominantemente en las zonas periféricas. Se trata de espectáculos apoyados casi exclusivamente en las posibilidades expresivas del actor y en su poder de comunicación, un actor generalmente sin formación, que participaba en un espectáculo casi sin escenografía y con iluminación y técnicas escénicas precarias, donde la preocupación estética estaba supeditada a la obtención de una buena comunicación con un público muy heterogéneo.

¹⁰⁹ Ver nuestro comentario sobre el espectáculo, con el título: “Al costado de la vida” por Roger Mirza, *La Semana de El día*, 2 de abril de 1983, p. 17.

Ese teatro se apoyaba en su capacidad de comunicación y su fuerte arraigo social y popular, con espectáculos que optaban por un nivel de lengua coloquial y un tipo de relación informal con los espectadores, con espectáculos que frecuentemente eran parte de una fiesta en cuyo salón principal se actuaba directamente sobre el piso o con una pequeña tarima, para terminar muchas veces con una charla o un foro con los espectadores. El repertorio de los diversos grupos de teatro barrial consistía predominantemente en textos de autores uruguayos (Juan Graña, Omar Bouhid) y argentinos o latinoamericanos (Osvaldo Dragún, Roberto Athayde, Juan Radrigán), fuertemente marcados por la realidad cotidiana inmediata del público, tanto en los personajes como en el habla y las situaciones, con algunas incursiones en esta primera etapa en obras de Chéjov (*El pedido de mano*, *El oso*) de García Lorca (*Doña Rosita la soltera*) o algún entremés de Cervantes (*Los habladores*)¹¹⁰. Por otra parte, a partir de los primeros encuentros en 1981 y 1982, los grupos se conocieron y adquirieron conciencia de movimiento, con un programa de actividades conjuntas e intercambio de actores. A comienzos de 1983 fundan, también, una escuela de teatro para mejorar su trabajo. Afirmando siempre su condición, su origen y su destino barriales los integrantes aspiraban a permanecer en el barrio sin proponerse un tránsito hacia el centro, en una postura de reivindicación militante (Ganduglia, 1996, 45).

En el Primer Encuentro de Teatro Barrial, en 1981 se presentaron 10 grupos a los que se sumaron cantantes populares, en la Cooperativa Mesa 1, el Segundo Encuentro de Teatro Barrial se realizó en agosto de 1982 con doce grupos en el Club La Tierrita, durante tres días (Mariana Percovich, *Brecha*, 6-7-1990, p.22). La primera forma de organización del movimiento consistió en la creación de una Coordinadora de Teatro Barrial, con una estructura federativa similar a la de los renacientes sindicatos y al modelo del Teatro Independiente, con un delegado por grupo elegido por votación, a veces secreta (Ganduglia, 1996, 56). A partir del Segundo Encuentro el Teatro Barrial tiende a consolidar su forma de trabajo, afirma su rechazo a la competencia y la necesidad de encontrar formas de ruptura. Como dice Maricruz, una de sus integrantes:

¹¹⁰ Ver el Programa del II Encuentro de Teatro Barrial, Montevideo, 6-7-8- de agosto de 1982.

'Desalmidonar el teatro' fue quizás el más extraordinario efecto de aquella primera fase del Teatro Barrial. '*Era una forma posible de decir un discurso rebelde en un medio hostil [...] decir lo que se pudiera, pero decirlo. Era la posibilidad de que otros dijeran, las voces silenciadas de los barrios, crear espacios*' recuerda Maricruz "(58).

Para ese programa y "dispuestos a un velado pero evidente discurso político o de denuncia" sus integrantes buscaban

obras sencillas, tan realistas como naturalistas, de lenguaje simple, códigos cotidianos y [de] mensaje directo, que hacían hincapié en la denuncia y la reflexión política [...] El sueño que cundía por debajo de los miedos era el de desembarazarse de una vez de todos los autoritarismos. Los teatreros lo expresaban empezando a desembarazarse de sus propias autoridades: un número creciente de grupos incursiona en la dirección y puesta colectiva o en la creación de textos (59).

También nace a partir del Segundo Encuentro la necesidad de alcanzar una formación actoral más sólida y sostenida, por lo que deciden fundar a comienzos de 1983 su propia escuela: "todos eran conscientes de sus carencias técnicas, pero ¿cómo conseguir profesores? [...] Así que decidieron, así no más, crear su propia escuela" y la Escuela de Teatro Barrial fue fundada en La Tierrita y funcionó durante cinco años aunque tuvo que rotar de barrio "por la Casa del Maestro, el sindicato CASMU, la Parroquia Tierra Santa y finalmente la academia Cristo Rey del Cerrito de la Victoria, su local definitivo" (Ganduglia, 1996, 43-44). En 1983, además de la escuela el movimiento abriría una sala de barrio colectiva propia en el mismo local de la escuela : Teatro del Cerrito. En este año, también, el movimiento presenta excepcionalmente algunos espectáculos en salas del circuito central, en febrero y marzo de 1983, como *Certificaciones medicas* y *Mar de fondo* (febrero 1983) de Leo Masliah por La Tierrita con dirección del autor en la sala del Anglo, *Tric-Trac* (febrero 1983) de Isaac Chocrón con dirección de Jorge Soto por el grupo La Carreta, en la misma sala y *Hechos consumados* (marzo 1983) de Juan Radrigán, por el grupo Artesanos, con dirección de Pedro Pablo Naranjo en La Máscara, como forma de legitimación al tomar contacto con la crítica que publicó varias reseñas sobre los espectáculos en los periódicos y

también como modo de ampliación de su contacto con el público, al incorporar en esa ocasión al público habitual del centro.

Con la democracia y el resurgimiento de la actividad política, gremial, sindical y de las instituciones en 1985, disminuye el número de grupos hasta casi desaparecer, quedando sólo *Cambalache*, *La Gotera* y *Taller de Creación Libre* (TCL) que propone ante la decadencia de la escuela, aunque sin que desapareciera, la necesidad de formación técnica, la creación de talleres “entornados” (porque no eran abiertos pero tampoco cerrados) para formar teatreros y monitores o multiplicadores, porque todos los participantes debían ser coordinadores (Ganduglia, 1996, 63-64). Cobra, entonces un nuevo impulso el movimiento con la creación de los TAFOTEAU (Talleres de Formación Teatral Autodidacta) e interviene un primer elemento novedoso: la importancia del rol del humor y el juego en la dinámica formativa que aunque ya existían pasan a ser una constante. Nació la “joda militante” lo fantástico y absurdo, con cierto toque de desfachatez e irrespetuosidad (65). Con la legitimación de lo espontáneo y lo humorístico

el teatro acumula un lenguaje simbólico propiamente montevideano, a menudo coyuntural, pero capaz de lecturas y decodificaciones de varios niveles que se perciben o se intuyen o simplemente se disfrutan. Una simbólica montevideana de la posdictadura, vecinal y joven anuncia su instauración en el escenario del barrio (69).

Desde el punto de vista de la producción de las obras y la puesta en escena se desarrolló la creación colectiva, como forma de apropiación del proceso de creación, y al mismo tiempo la práctica del ensayo abierto sustituyendo el ritual del estreno por la continuidad de la producción con ensayos abiertos.

Entre las obras del período 1985-1986 que nacieron de la creación colectiva se destacaron *Estamos todas despiertas* del grupo *Cambalache*, que marca el “apogeo de los teatros de los sin voz, el más elaborado producto de una etapa y un rol del Teatro

Barrial". El espectáculo cumplió varias "decenas de funciones en Montevideo y el Interior, alcanzó los cantegriles, desparramó su magia un poco triste y la dignidad ganada de los parientes pobres del Teatro Nacional" (Ganduglia, 1996, 68).

En esos mismos años aparecen *Los Anticuentos* de Taller de Creación Libre, que fue caracterizada como "la opción definitiva por la creación colectiva, la toma de posición por reivindicar una locura que hacía (y hace) falta como el pan" (68). Una opción que significó la ruptura con la fascinación del orden, la conquista de una "fantasía realista", el juego entre el público y el grupo, el reconocimiento de la legitimidad de lo espontáneo y lo humorístico (69).

En esta etapa y como respuesta a las nuevas condiciones, el Teatro Barrial sale a la conquista de nuevos espacios, espacios abiertos, como el teatro en las plazas, en los parques, en las calles. Se consolidan técnicas de Teatro invisible (en la terminología de Augusto Boal), juegos dramáticos con el público, intromisiones del público que se fomentaban y aceptaban como 'consecuencia natural' de la opción por un teatro popular y participativo (72). Se reconoce, así, el "derecho del espectador de introducirse, de modificar el curso de la obra, de intervenir. Era un paso nuevo en el camino de la participación: la obra se recrea en cada función. Es la aceptación de un monto de riesgo hasta entonces no muy bien tolerado" (71).

Se abre entonces una tercera etapa del Teatro Barrial con una organización más abierta y horizontal y la transformación de la Coordinadora de Teatro Barrial en la Red Coordinadora de Teatro Barrial en julio de 1987 (Ganduglia, 1996, 74) con una decena de grupos que resuelven privilegiar los contactos con los sindicatos, ollas populares, clubes, para actividades colectivas intergrupales, en las que predominaría lo lúdico, el humor, la fiesta, el tono del carnaval, el contradiscurso irónico, con una clara postura contestataria y antiinstitucional. Nacen así diversos tipos de 'intervenciones' públicas como la Manifestación Ultramachista (1987) en ocasión del Día Mundial contra la violencia hacia la Mujer, a solicitud de las organizadoras. Unos cincuenta teatristas con estandartes y máscaras rodearon la Plaza Libertad donde se habían congregado las

militantes feministas con pancartas que decían: “Si vas a salir con una mujer, no olvides el látigo” (Nietzsche) “La casa del hombre es el mundo. El mundo de la mujer es la casa” (Goethe). “Abajo los electrodomésticos! Las mujeres son más baratas!”, “A las mujeres no se les pega. Es inútil” y cantando consignas como “Avanzar y luchar, las mujeres a lavar”. A las preguntas sólo contestaban: “No hablamos con mujeres”. Luego la banda se retiró dejando una plaza llena de gente disuiciendo.

A este tipo de intervención siguieron un “Desfile Macho Verano 87-88”, procesiones fúnebres con velatorio y discurso por la muerte de los ferrocarriles el día de la llegada del último tren a la Estación Central “Artigas”, también se formaron las Brigadas Antirrazias que inventaron varios tipos de obras cortas para actuar en los liceos, en protesta de las razias y desmanes de la policía contra los jóvenes, siendo la más exitosa “Razziol-X con miliquina” que se convirtió en la obra más vista de toda la historia de Teatro Barrial con 180 funciones (118), marchas por el Cerro y La Teja, un campamento en Libertad con 6000 participantes.

En los años siguientes siguieron multiplicándose las intervenciones públicas de la Red, colaborando con la Comisión de Derechos Humanos, con las Madres y Familiares de presos políticos, contra la Ley de impunidad, entre otras intervenciones públicas, hasta la organización de un Tercer Encuentro de Teatro Barrial en mayo de 1990, en el local de la Asociación Cristiana del barrio La Teja en dos escenarios simultáneos, 22 bandas de teatro y títeres y dos de música (Ganduglia 1996, 89). Fueron los años de mayor repercusión del movimiento en el contexto social. Posteriormente el empuje de Teatro Barrial encontró un nuevo período de lenta pero sostenida decadencia. Algunos grupos sobrevivieron pero sin generar actividades intercolectivas (90-91).

En cuanto a la periodización del fenómeno Ganduglia distingue tres etapas tal como hemos visto: la primera desde fines de los setenta hasta las elecciones de 1984, la segunda entre 1985 y 1986, de retracción y desconcierto a partir de la gradual recuperación democrática, con el surgimiento de los talleres y los espectáculos de calle,

hasta la formación de la Red y el surgimiento de nuevas formas de intervención pública que abre una tercera etapa que se prolonga hasta comienzos de los noventa.

Podemos preguntarnos, ahora, en qué medida coinciden o no estas tres etapas con la periodización propuesta para el microsistema de resistencia y también cuáles son los rasgos diferenciadores en cada una de ellas. Sin pretender agotarlo esbozaremos algunas consideraciones sobre el tema.

En primer lugar debemos tomar en cuenta el carácter marginal y relativamente autónomo del Teatro Barrial con respecto al sistema teatral en su conjunto. En efecto, salvo algunos actores del teatro independiente, y uno o dos de la Comedia Nacional, que colaboraron en la primera etapa para la formación de los actores, el Teatro Barrial fue un movimiento alternativo con respecto al propio sistema teatral -“con el Teatro Independiente estaba todo mal porque cobraban entrada y estaban en el centro” afirma Rosa, una integrante del Grupo Artesanos (Ganduglia, 1996, 50)-, un movimiento que desarrolló y siguió su propio modelo de teatro que respondía a necesidades concretas y dependía de un contexto específico, con sus limitaciones y posibilidades: desde los criterios de selección de los textos, sus características, los modos de producción del espectáculo, las particulares condiciones de recepción y el tipo de público. De modo que tanto el proceso de creación y producción, como la concretización de los espectáculos (en salas improvisadas en barrios periféricos, con muy precarios medios técnicos y un público muy heterogéneo y de todas las edades, que incluía familias enteras en un clima de club social) y de recepción, se realizaba al margen del sistema teatral central, salvo alguna experiencia aislada como la presentación en La Máscara de *Hechos consumados* (1983), que hemos mencionado.

Nacido en forma contemporánea a la segunda fase del microsistema de resistencia, es decir en torno a los últimos años de la década del setenta, el surgimiento del Teatro Barrial, confirma nuestras observaciones sobre la incidencia en el campo intelectual y teatral de la relativa distensión política y social que introducen en la dictadura los primeros pasos del gobierno autoritario en 1977, hacia una transición

política, y que generan un ligero cambio en el contexto político y social, sobre todo a partir de 1980, año del plebiscito, y por consiguiente también en la actividad cultural y teatral.

Del mismo modo el retorno a la democracia que marca un nuevo cambio en el plano político y social, tendrá sus repercusiones en el microsistema teatral de resistencia en su tercera fase (aunque este aspecto excede los alcances del presente trabajo) y determina importantes modificaciones en el Teatro Barrial, que ve mermar sus grupos cuyos integrantes son absorbidos por las recuperadas actividades políticas, gremiales y sindicales y llega casi a su disolución, aunque la creación de talleres la práctica de la creación colectiva y la conquista de espacios abiertos con teatro en la calle y en las plazas, marcan una importante recuperación.

De modo que a partir de 1987, nace una tercera etapa que incluye la creación de la Red Coordinadora de Teatro Barrial y la consolidación de formas alternativas de creación espectacular, con una dosis importante de humor y desenfado, apelando a la imaginación y a las imágenes del sueño, con diversas formas de teatro en la calle, intervenciones públicas, teatro invisible, procesiones y marchas carnavalescas de protesta, con anticonsignas provocadoras, un clima de fiesta y de irreverencia, que llegaron a tener miles de participantes, entre otras actividades espectaculares de fuerte incidencia social, enfrentadas a las prolongaciones del autoritarismo y a varias formas de opresión.

Podríamos concluir provisoriamente, por lo tanto, que existe una coincidencia parcial entre el surgimiento y la primera etapa del Teatro Barrial, con el microsistema de la dictadura en su primera y segunda fase (aunque con prácticas escénicas diferentes), sobre todo en la necesidad de crear a través de la práctica teatral un discurso alternativo frente al discurso oficial hegemónico, a través de:

- a) la valoración de la palabra y de la comunicación en momentos del miedo y el silencio impuestos por el aparato del poder, por encima del logro 'estético', si pueden separarse ambos aspectos;
- b) la construcción a través del ritual comunitario del teatro, de espacios de encuentro, zonas donde pudieran recuperarse algunas redes de solidaridad en momentos en que la represión y el terrorismo de estado habían impuesto el aislamiento y la desesperanza en la población;
- c) la necesidad de nombrar y por lo tanto de socializar, de poner en común, algunos de los atropellos del régimen, a través de un lenguaje alusivo y metafórico que pudiera burlar las formas de censura: "Años difíciles en los que había que decir pero no decir sobre algo que no se podía nombrar pero tenía que estar" (Ganduglia, 1996, 47);
- d) la jerarquización de lo nacional y lo local, a través de la selección de textos fuertemente referenciales con respecto al contexto contemporáneo de la recepción (rasgo que en el Teatro Barrial fue más notorio que en el microsistema de resistencia y tuvo naturalmente características diferentes, en la medida en que sus condiciones de recepción eran otras).

A la aparición de estos rasgos del microsistema de resistencia en los espectáculos presentados por el Teatro Barrial en su primera etapa (sobre todo desde 1978 hasta 1984) debemos agregar las que surgen de las particulares condiciones de producción y de recepción, como hemos visto. Por otra parte, la simple enumeración de los títulos de las obras presentadas al II Encuentro de Teatro Barrial (cuyo programa contiene, además, el texto de *Una familia a todo color*), y de algunos de los espectáculos presentados por los grupos que allí aparecen, puede darnos una idea del repertorio.

En el II Encuentro aparecen las siguientes obras: *La maestra* de Enrique Buenaventura, *Certificaciones médicas* y *Mar de fondo* de Leo Masliah, *Los habladores*, además de Cervantes, *Ligazón* y *Sacrilegio* de Valle Inclán, *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, *Tu cuna fue un conventillo* de Vacarezza, además de textos creados por los grupos. Con respecto a la actividad anterior a la muestra figuran: *Pedido de mano* y *El oso* de Chéjov, *Los de la mesa diez* de Dragún, *Cómo acabar con la cultura* de Woody Allen, *En familia* y *Barranca abajo* de Sánchez, *La farsa del palito* de Juan Graña, *Doña Rosita la*

soltera de García Lorca.¹¹¹ Estos títulos y los que fueron presentados excepcionalmente en salas del circuito céntrico en febrero y marzo de 1983, como hemos visto (*Certificaciones medicas* y *Mar de fondo* de Leo Masliah por La Tierrita, *Hechos consumados* de Juan Radrigán, por el grupo Artesanos y *Tric-Trac* de Isaac Chocrón por La Carreta) reflejan también la voluntad popular del movimiento y el predominio de obras marcadas por sus connotaciones sociales y su lenguaje directo. A partir de 1985 se consolida una forma de producción de textos que ya que había sido frecuentada y que será fundamental para el movimiento, la creación colectiva con *Los Anticuentos*, por Taller de Creación Libre (1985), cuya principal característica fue la incorporación de la fantasía, el humor, el desenfado y el juego. El propio grupo reseña así la transición:

‘En un primer principio su propuesta planteaba un programa por y para el pueblo, pero el proyecto no prosperó (¡puf!)’ Así se echaron a andar estos Anticuentos, bajo la consigna de la ‘joda militante’ del TCL: ‘¡Por un teatro popular, solidario, militante, participativo y mimoso!’ (Ganduglia, 159).

En síntesis el movimiento de Teatro Barrial pasó de la imitación del modelo de los Teatros Independientes con puestas en escena con texto previo, ensayos y estreno, a la construcción de un modelo propio, que incluyó la apropiación de la creación del texto a través de la creación colectiva, pero también la ruptura con el ritual de los ensayos y el estreno para proponer, en cambio la continuidad de la producción, con ensayos abiertos con público presente, la concepción de las obras en continua transformación y no como un producto terminado, con enriquecimientos múltiples a partir del intercambio con el público a medida que se representaba. Una transformación que implicó, además, la incorporación como elemento central del humor, el juego, lo fantástico, el absurdo, el placer, la diversión. En esa línea, a partir de 1987, se produce el tránsito del espacio cerrado a los espacios abiertos, la obra en la calle haciéndose, con intromisiones de los espectadores, la incorporación del juego, la diversión, la provocación, la dinámica de la puesta en escena

¹¹¹ Tomamos como fuente el programa del *II Encuentro de Teatro Barrial*, Montevideo, 6,7,8 de agosto de 1982. En cuanto a los espectáculos creados por los integrantes del movimiento en su primera etapa (hasta 1984), sólo hemos ubicado el texto de *Una familia a todo color* incluido en el programa y en el apéndice del libro de Ganduglia, el texto fue creado por el grupo Charles Chaplin y es considerado la primera creación colectiva de un grupo de Teatro Barrial (Ganduglia, 1996, 137).

abierta, los juegos dramáticos con el público, las procesiones, marchas e intervenciones, en múltiples espacios y modalidades, en una orientación y estilo propios y divergentes con respecto al sistema teatral central.

CAPITULO 7

EL ESPACIO Y EL HEROE¹¹²

- 7.1. Emergen nuevos paradigmas escénicos.
 - 7.2. La articulación entre el héroe y el espacio.
 - 7.3. El espacio vertical como *axis mundi*: *El Herrero y la Muerte*.
 - 7.4. El espacio habitado y su doble valor simbólico.
 - 7.5. El espacio físico, el imaginario y el simbólico.
 - 7.5.1. Aparición de nuevas concepciones del espacio teatral.
 - 7.5.2. Quiroga: la escenificación de la conciencia.
 - 7.5.3. El mono y su sombra: ambigüedad de dos espacios contrapuestos.
 - 7.5.4. El espacio ominoso de Alfonso y Clotilde.
 - 7.5.5. La casa como prisión: Decir adiós
 - 7.5.6. Pater Noster: el espacio del sacrificio.
-

En el capítulo anterior destacamos hasta qué punto, después de un retraimiento inicial de la actividad teatral como consecuencia de la represión y el miedo que marcaron los años setenta a partir del golpe de estado de 1973, las salas de teatro lograron convertirse en espacios de encuentro más permisivos que los espacios públicos, en una forma de ritual de

¹¹² Retoma y amplía considerablemente mi artículo: "El espacio y el héroe en el teatro uruguayo bajo la dictadura" en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galema/Facultad de Filosofía y Letras. Montevideo, 1995, 255-264.

elaboración y reparación de los profundos traumas y fracturas infringidas por la violencia del estado en las instituciones y en el imaginario colectivo de la sociedad.

En el sistema teatral, después de los primeros años de disminución del teatro militante que había seguido el modelo épico-didáctico brechtiano en sus denuncias de las contradicciones e injusticias sociales, se puede observar en el sistema teatral el surgimiento de lo que hemos llamado un *microsistema de resistencia* que respondía a la búsqueda de espacios de comunicación alternativa que posibilitaran una respuesta simbólica ante las nuevas condiciones del contexto socio-político. Ese microsistema de resistencia, cuya primera fase se desarrolla hasta fines de los setenta, como hemos visto, incorporó una serie de recursos para aludir en forma indirecta y metafórica a la situación política. Con textos uruguayos y otras veces a través de grandes textos del teatro universal, cuyo tema podía referirse simbólicamente a la situación de opresión y vigilancia que padecía la población, como forma de canalizar su protesta y su denuncia. Al mismo tiempo, se buscó en las obras uruguayas un nuevo lenguaje más sugerente y sutil, capaz de reconstruir bajo la represión una forma de comunicación con el público, que por efecto de la implacable vigilancia se volvía complicidad.

Se multiplicaron, así, en los espectáculos teatrales una serie de recursos que requerían una mayor participación de los receptores en el reconocimiento y decodificación de los signos, una mayor capacidad de asociación, de interpretación y de creación, capaz de participar en forma activa en la construcción del espectáculo y de sus sentidos, reconociendo las alusiones, interpretando el lenguaje metafórico, como forma de transgresión compartida con los productores de las limitaciones impuestas por la censura.

Por otra parte, en el nuevo contexto socio-político el solo hecho de concurrir a las salas teatrales se volvió un acto de resistencia. Recordemos que dichas salas habían sido en muchos casos lugares de combate ideológico y esa connotación volvía también un acto de resistencia la simple concurrencia a esos espacios, en momentos en que todos los

derechos civiles estaban suspendidos, incluyendo el derecho de reunión, así como toda actividad política o gremial.

El teatro se volvió, entonces, un lugar de encuentro y una forma de discurso alternativo, a partir de adaptaciones y traducciones de textos del repertorio universal, pero también a partir de textos uruguayos que empiezan a manifestarse con una frecuencia y una calidad inusuales, sobre todo a partir de 1979. Y entre las características específicas de los espectáculos producidos en ese período (sobre todo a partir de los textos uruguayos o las adaptaciones) se destaca un particular tratamiento del espacio y del héroe (o el personaje), por su articulación en un nivel simbólico, donde adquieren toda su significación, más allá de la anécdota.

7.1. Emergen nuevos paradigmas escénicos.

A fines de los setenta y comienzos de los ochenta, la exploración de nuevas posibilidades expresivas y nuevos *lenguajes* escénicos, más indirectos, metafóricos, sugerentes o irónicos, que permitieran nombrar lo prohibido respondía, por un lado, a necesidades marcadas, de algún modo, por el contexto político y social, como hemos visto, pero también por la propia evolución del arte escénico. Si por un lado la censura determinó la imposibilidad de seguir haciendo un teatro militante y de denuncia abierta, a través de puestas en escena épico-didácticas, de acuerdo al modelo brechtiano, por otro lado, una importante corriente de la teoría y la práctica teatral de la década de los sesenta y los setenta fue incorporada gradualmente por el sistema teatral uruguayo, a través de numerosos intertextos de Grotowski, Barba, Julien Beck, Antonin Artaud, como hemos señalado, que se conectan con el Teatro del absurdo o la neovanguardia y especialmente con los textos y espectáculos de Ionesco, Beckett y Genet, que ya circulaban en nuestro país como modelos de construcción dramática y escénica, desde los años sesenta.

Ese nuevo modelo indagaba en las imágenes del mundo interior, lo subjetivo y lo onírico, donde prevalecen lo sensorial y la presencia física de los cuerpos, con textos y

diagramas escénicos que exploran las zonas oscuras del yo, el inconsciente, la falta de motivaciones, la causalidad oculta e implícita, la ausencia de coherencia psicológica y de nexo lógico entre las acciones, las figuraciones del héroe como personaje de identidad cuestionada, como sujeto desorientado, degradado, sometido o destruido, en medio de un universo ambiguo y confuso.

De allí la vinculación de ese teatro emergente con el microsistema de resistencia, algunos de cuyos rasgos compartía, como la concepción del héroe, pero también la inclinación hacia lo sugerente y lo simbólico, la sensación, la sugestión y la ambigüedad, el juego de tensiones y atmósferas, la construcción de un espacio físico con referentes simbólicos, la yuxtaposición de escenas y la fragmentación, la apuesta al rito y al ceremonial, en una poética del espacio y del gesto, donde la música y la iluminación interactúan con los objetos, la palabra y los cuerpos. De allí, también, el rechazo creciente al naturalismo y al realismo en sus formas más tradicionales, pero también al teatro épico-didáctico brechtiano, al "teatro de ideas" y al "teatro de salón", al psicologismo, al desarrollo narrativo y a lo discursivo, como rasgos que en parte coincidirán con el teatro de resistencia.

La reconstrucción mimético-ilusionista de ambientes con sucesión lineal de escenas y diálogos dará lugar gradualmente a la concentración en un solo espacio físico con múltiples referentes y decisiva presencia de los cuerpos y las imágenes, como hemos visto en *Quiroga* (1978) o en *Delirios* (1979). Naturalmente que esa transformación será gradual y que tanto el naturalismo como el realismo en sus diversas variantes seguirán apareciendo en los escenarios, como formas dominantes, todavía, mientras que el nuevo paradigma esbozado irá surgiendo como subsistema emergente a fines de los setenta.¹¹³

¹¹³Raymond Williams distingue en el estudio de la evolución de las artes tres subsistemas que coexisten simultáneamente en cualquier corte sincrónico: uno dominante, otro emergente y el tercero remanente o residual (1981, 190). De algún modo esta clasificación retoma el modelo de Tinianov quien ya proponía a comienzos de siglo para el estudio de la evolución literaria y el cambio en un sistema literario, la aparición de un "principio constructivo" nuevo que enfrenta a los anteriores hasta imponerse en un segundo momento, que él llama de "imperialismo del principio constructivo", que

Esta nueva tendencia, como hemos señalado, se vincula con lo que Magalí Muguercía llamó, refiriéndose a una corriente cuyas primeras señales en América Latina ubica justamente en los años setenta, pero que se desarrollará sobre todo en los años ochenta: el “paradigma antropológico”, como tendencia opuesta al “paradigma sociológico” que dominó en la década del sesenta y cuyo modelo era el teatro político, épico-didáctico, de Brecht. Ese nuevo paradigma “ponía en primer plano la óptica subjetiva, personal, interiorizante, que trataba de reivindicar lo existencial y de articularlo con lo histórico en un nuevo nivel” y que planteaba el tema de la identidad (Muguercía, 1992, 67). Esta tendencia será cada vez más clara en la década del ochenta en obras como *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna, *El día que me quieras* de Cabrujas, pero especialmente en *El paso* (1988) de La candelaria, bajo la dirección de Santiago García, donde aparecerá

un discurso escénico ahora referido nítidamente a la perplejidad y a la incomunicación, al miedo, [donde] el trabajo sobre el personaje prevalece sobre la acción; los movimientos interiores, las sutilezas de las relaciones subjetivas pasan a primer plano [...] y se traducen en una atención privilegiada a la levedad del gesto, al murmullo casi ininteligible, a la tensa atmósfera [...] la merma de una perspectiva narrativa cohesionante a favor de la sensible incorporación de los “no dichos”, con su dramaturgia que sobre la escena da cuenta, en signos concretos, de una espiritualidad consternada por la inseguridad y la violencia (Muguercía 1992, 73).

Varios de esos rasgos pueden observarse desde fines de la década anterior en el teatro de resistencia que mencionamos, particularmente la importancia de lo subjetivo, la incomunicación, el miedo, la preeminencia de los movimientos interiores, la inseguridad y la violencia.

dominará el sistema hasta la siguiente aparición de un "nuevo principio constructivo" (1970, [1923] 87-88).

7.2. La articulación entre el héroe y el espacio.

Justamente, en el universo imaginario de los espectáculos del microsistema de resistencia, en su segunda fase, aparecen la inseguridad, la violencia, la jerarquización de las relaciones personales, la concentración en el personaje y los problemas de la identidad, con algunas particularidades, como la relación entre la degradación del sujeto y la aparición de espacios opresivos, ominosos o en descomposición, en una articulación entre lo exterior y lo interior.

Esa articulación entre el héroe y su espacio, a nivel simbólico, entre héroes pasivos, degradados o destruidos y espacios clausurados, opresivos o amenazantes ya se insinuaba en algunos espectáculos de la primera fase como *El asesino no anda solo* (1975) de Juan Graña, *La muerte de Tarzán* (1977) de Jorge Denevi, donde la casa se volvía en el primer caso una prisión para sus huéspedes y en el segundo una prisión para el personaje de Tarzán. En lugar del héroe como sujeto y centro de las acciones, predomina el antihéroe, el héroe derrotado o degradado en espacios asfixiantes como en *La relación* (Teatro El Tinglado, 1978) de Alfredo de la Peña que marca un tránsito hacia la segunda fase del microsistema, y cuyos dos únicos personajes luchan por un miserable espacio en un cuarto de pensión, en un enfrentamiento donde la presencia del otro es vivida como intrusión o amenaza; o el personaje angustiado y ahogado por la rutina y la costumbre de su vida cotidiana a quien se le ha vuelto opresivo el espacio mismo en que vive y del que sólo ansía escapar en *Decir adiós* (Teatro Circular, 1979) de Alberto Paredes; o el héroe que se derrumba en medio de una casa que se ha convertido en un lugar en descomposición y desmoronamiento, como ocurre en *Los cuentos del final* (Comedia Nacional, Sala Verdi, 1981) de Carlos Manuel Varela.

La escisión del héroe y la fragmentación simbólica del espacio se ve en *El mono y su sombra* (Teatro Circular, 1979) de Yahro Sosa, mientras que la aniquilación final del héroe y su animalización, al mismo tiempo que la destrucción del espacio vivido como refugio frente al mundo exterior, aparece en *Delirios* de Ionesco (Alianza Francesa, 1979), en adaptación de Luis Cerminara, bajo su dirección; el héroe como víctima

inocente en medio de la transformación del espacio en una prisión que termina por destruirlo, es el que aparece en *Pater noster* (Teatro Alianza, 1979) de Jacobo Langsner; del mismo modo que los dos personajes mediocres, grises y cotidianos, como criaturas desorientadas y en fuga que se degradan hasta la pérdida del lenguaje y la memoria, como disolución del sujeto en el espacio ominoso de *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) de Carlos Manuel Varela.

Al mismo tiempo, el doble deterioro del héroe y del espacio escénico, opera como referente simbólico del contexto social y político de los receptores, como forma de revelar el devastador efecto de la represión, como modo de romper el silencio cómplice con el poder, para decir lo prohibido, como denuncia del deterioro social e individual provocado por la represión y como rechazo de su condición inapelable, en una forma de resistencia que al mismo tiempo intenta abrir la posibilidad de una elaboración colectiva del trauma social a través de la representación teatral. De allí su particular repercusión en el público.

7.3. El espacio vertical como *axis mundi*: *El Herrero y la Muerte*.

Frente a estos ejemplos se destaca la excepción del héroe mítico que vence al Comisario, al Gobernador, al Diablo y a la Muerte misma en la puesta en escena de *El Herrero y la Muerte* (Teatro Circular, 1981) de Mercedes Rein y Jorge Curi bajo la dirección del propio Curi, en un despliegue de fuerza transgresora que se corresponde con la multiplicación vertical y horizontal del espacio, como correlato visual de ese despliegue del héroe.

Desde el punto de vista de la distribución espacial de los elementos del espectáculo resulta útil aquí la distinción de Molles entre el espacio vertical y el horizontal (1983, 90-92). En el espacio vertical, como en las representaciones medievales, podemos distinguir una división tripartita: el plano de la tierra marcado por una alfombra que abarca todo el espacio escénico en que se mueven los personajes, el del cielo aludido por una plataforma a cierta

altura, con aspecto de balcón, donde Nuestro Señor y San Pedro dialogan y toman mate, por encima de una de las entradas a escena, y hacia el que hace ademán de subir el Caballero Lili que encarna al demonio, para escándalo de San Pedro. Por último el espacio del infierno que por un juego de luces parece ubicarse por debajo del nivel de la tierra. En el centro un gigantesco árbol en cuya horqueta Peralta tendrá presa a la propia Muerte y donde él mismo se refugiará al final, entre tierra y cielo, como centro del mundo y eje del universo.

Desde el punto de vista simbólico, el espacio vertical a su vez alcanza algunos significados claves. Todo lo que transcurre por encima de los dos metros treinta (la altura de un hombre con el brazo levantado, el modular de Le Corbusier) según Molles es recibido por los espectadores como ideal o fantástico y constituye el ámbito de lo maravilloso y sobrehumano (Molles, 1983, 92). El espectáculo aprovecha esa relación alto/bajo, en una oposición semántica que permite varios contrastes: cielo/tierra, tierra/infierno, cielo/infierno, en oposiciones que se apoyan en ese eje vertical y que están cargadas de connotaciones. Desde ese punto de vista, el final que nos muestra a Peralta suspendido en el árbol, entre cielo y tierra, triunfando sobre la Muerte pero condenado a permanecer en su lugar si quiere vivir, modifica el sentido tradicional del relato en el que el herrero es rechazado por el cielo y el infierno y por eso deberá vivir siempre en la tierra, lo que explica alegóricamente la permanencia de la miseria en ésta.

Como conexión entre el espacio vertical y el horizontal, el espectáculo en el Teatro Circular, ofrecía un ámbito circular, con los espectadores rodeando al escenario en cinco niveles gradas, lo que reforzaba algunos significados ya mencionados, como la cercanía al relato oral alrededor del fogón, de acuerdo a la tradición gauchesca, el carácter legendario de esa acción y de los personajes y ambientes gauchescos. Además de las connotaciones del espacio circular con el círculo mágico en torno a lo extraordinario, como estas acciones que ponen en juego las fuerzas del bien, del mal y a la muerte personificados, la disposición permite a su vez una máxima proximidad con los espectadores, aunque sin romper ese cordón mágico que es también el límite entre la ficción y la realidad. En ese espacio circular los movimientos del coro se vuelven también envolventes alrededor de Peralta, aspecto reforzado por la ausencia de todo elemento

escénico fuera del árbol, de proporciones gigantescas (escenografía de Osvaldo Reyno) y cuya textura fabricada con hilachas de lana y retazos de trapos multicolores, connota la pobreza del gaucho Miseria y constituyen una metonimia de su casa y de sus propias condiciones miserables de vida.

Entre el 'balcón' del cielo en que conversan Nuestro Señor con San Pedro y la tierra, se yergue un gran árbol de abundantes y desplegadas ramas y raíces emergentes, que en su despliegue horizontal cubre gran parte del espacio escénico; y que se surge verticalmente como elemento que colma el espacio que separa lo superior (en que residen Nuestro Señor y San Pedro) de lo inferior (el caballero Lili que sale de los infiernos a parlamentar con San Pedro extrañado ante la falta de almas y que termina haciendo un pacto con Miseria), uniendo el cielo, el suelo y el subsuelo.

El árbol, como símbolo, por lo tanto, funciona como "axis mundi", como eje cósmico, ordenador del mundo, como señala Mircea Eliade (1967, 25 y ss.). Es en ese árbol de ramas proliferantes, hechas con trapos de colores (nuevo signo de su polivalencia y carácter totalizante, pero también de la intención carnavalesca y de arraigo popular de la puesta en escena) que quedará prisionera la Muerte personificada. Es allí, también, donde se encarama luego el gaucho Miseria y desde donde podrá desafiar a la Muerte sin que ésta pueda alcanzarlo, en una suerte de triunfo cuyo desenlace queda en suspenso. Y ese espacio entre la tierra y el cielo, se vuelve un espacio mítico desde el cual Miseria puede transponer su condición y vencer a la muerte y a los poderes infernales y celestiales. Un espacio imposible que adquiere el valor de utopía, un 'no lugar' del sueño o de lo inalcanzable. Es en la dimensión de la leyenda y en el mundo del mito, entonces, aunque con un tono irónico y con varios aspectos paródicos, que se vuelve posible la reaparición del héroe positivo.

Esa reaparición y triunfo de un héroe de fuerte arraigo en las tradiciones uruguayas y que lograba una intensa comunicación con el público, operan a su vez, como poderoso acto de resistencia y de transgresión frente a la triple desarticulación de lo social que el estado totalitario buscaba imponer para consolidar su permanencia en el

poder : el aislamiento, el encierro (el silencio, la censura y autocensura, la prisión, el exilio) y la desesperanza.

7.4. El espacio habitado y su doble valor simbólico.

Otro notable ejemplo de la acentuación del valor simbólico de algunos aspectos espaciales en la representación teatral y su vinculación con el héroe es el espacio habitado, la casa, el hogar. La casa, como espacio que simbólicamente prolonga la protección del útero materno, como espacio originario y de total seguridad para el sujeto, constituye un principio de organización del mundo, un universo ordenado, como señala Bachelard (1965, 36 y ss.). Por eso, no es extraño que ante la destrucción del mundo cotidiano habitual y la ruptura de su organización política y social en el contexto histórico, ante la transformación de ese universo conocido y regulador de la vida, en un universo amenazante y tanático, nos encontremos en las obras mencionadas con una inversión del simbolismo de los espacios habitados, que se transforman en prisiones para el héroe (*Pater Noster*), en celda apenas aludida pero intensamente presente (*El mono y su sombra*), en lugares de reclusión para enfermos terminales (*Quiroga*), en habitaciones oprimidas, ominosas o extrañas (*Decir adiós, El huésped vacío*) o en espacios en descomposición y desmoronamiento (*Los cuentos del final*), lo que convierte, simbólicamente, al universo mismo en un caos amenazante.

El tema de la casa ocupada, invadida, que se vuelve extraña por la irrupción de algún personaje insólito, ambiguo o siniestro, es el que aparece en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto y en *Pater noster* de Jacobo Langsner, y anteriormente en *El asesino no anda solo* de Juan Graña, 1975 y en *La muerte de Tarzán* de Jorge Denevi 1977, aunque en este último caso el personaje no aparece en escena. Estos espectáculos retoman el esquema de *Teorema* aunque con diversas funciones y variantes: a diferencia del 'intruso benefactor' que

ingresa al espacio familiar como 'personaje embrague' que actúa como desenmascarante y como ayuda en la búsqueda de la propia identidad de los demás (Pellettieri, 1997, 215), el intruso como catalizador de las emociones y deseos eróticos reprimidos de los habitantes de una casa aparece en *La muerte de Tarzán*, aunque pagará esos efectos con su vida. En las otras obras se trata de una presencia ambigua y destructora que termina por provocar el crimen del padre en manos de su mujer (*El asesino no anda solo*), el asesinato del dueño de casa por parte de la pareja intrusa (*Pater Noster*), o la expulsión de todos los habitantes del lugar y la esclavitud y encierro definitivo del padre por el extraño y siniestro inquilino (*El huésped vacío*).

Llama la atención la productividad del modelo que desarrolla uno de los aspectos de la relación que hemos señalado de deterioro del héroe y de la casa. Por otra parte, su valor simbólico se multiplica porque esa transformación convierte en lugar amenazante el espacio de la propia casa, en una inversión de signos: la casa que ha representado siempre el refugio, la seguridad y la protección del yo personal y privado, y de la microsociedad de la familia, como zona de resguardo ante las amenazas del exterior, se vuelve amenazante o ajena. Cuando los espacios públicos se han vuelto amenazantes, el sujeto se resguarda en lo privado, pero aquí los embates del espacio exterior terminan por destruir también el espacio privado. De allí que se vuelva significativo que en las circunstancias particulares del país y en la producción simbólica de la dictadura, la casa aparezca como un lugar amenazado, como el espacio del desamparo y la desnudez, de la inseguridad, la destrucción o la muerte.

Pero, mientras se representa en el espacio imaginario y simbólico de la representación la degradación o disolución del héroe y del espacio, desde otro punto de vista, el doble espacio físico de las salas que incorpora a actores y espectadores, se volvía un espacio de encuentro, una zona más permisiva que el ámbito de la ciudad, en el universo contextual de los espectadores, un espacio de encuentro, de comunicación y de participación, un espacio alternativo que además estaba cargado de significación por la historia de esas salas.

7.5. El espacio físico, el imaginario y el simbólico.

El teatro es espacio. Espacio profano. Espacio consagrado. Espacio liberado de las constricciones de la vida. Espacio de la fiesta [...] Espacio donde los humanos se dividen, donde algunos se muestran a otros. Y poco importa si unos y otros son los mismos o son diferentes, o si pueden intercambiar sus papeles. Lo esencial es que en el momento teatral unos y otros estén separados, que haya quienes miran y quienes son mirados. Espacio no indefinido sino cercado en sus límites [...] que se define por su relación de exclusión con lo que no es él [...] Espacio [...] que desaparece cuando pasa el tiempo de la representación (Ubersfeld, 1981: 50-51).¹¹⁴

El espacio, como lugar separado, pero con reminiscencias de su origen ritual y de la fiesta, espacio de la representación y de la ficción, del ‘como si’ y de la negación teatral, con actores y espectadores diferenciados, como arte comunitario de comunicación en presencia, parece la condición básica del teatro que surge a partir de un espacio físico concreto, delimitado, un espacio doble, dividido en escenario y sala, que confronta a actores y espectadores en una relación que depende estrechamente de la forma de la sala y la forma de la sociedad área del ‘juego’ de los actores, y área de los espectadores, con o sin circulación o intrusión entre ambos espacios (Ubersfeld, 1977, 142-143).

Para intentar abarcar esa compleja noción, Pavis llama “espacio teatral”, a la síntesis de varias nociones, lo que comprende: el “espacio dramático” que es

¹¹⁴ Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. Espace sorti des contraintes de la vie. Espace de fête [...] Espace où les humains se divisent, où certains se montrent à d'autres. Et peu importe si les uns ou les autres sont les mêmes ou différents, s'ils peuvent ou non échanger leurs rôles. L'essentiel est que dans le moment théâtral les uns et les autres soient séparés, qu'il y ait des regardants et des regardés. Espace non pas indéfini, mais cerné dans ces limites [...] qui se définit par son rapport d'exclusion avec ce qui n'est pas lui [...] Espace qui est aussi un espace-temps [...] il disparaît, passé le temps de la représentation (Ubersfeld, 1981, 51-52)

el del universo imaginario, el mundo ficcional, imaginado por el espectador a partir de la representación; el “espacio escénico” creado por el actor en sus desplazamientos por el escenario o por la sala, incluso en medio de los espectadores; el “espacio lúdico o gestual” construido por la presencia del actor, en sus movimientos y en sus interrelaciones con los demás actores; el “espacio textual”, que es el del texto dramático considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; y finalmente el “espacio interior” que apunta a las representaciones oníricas o visionarias de un personaje o del autor, en escena (Pavis, 2002, 118).

Al mismo tiempo, el propio espacio físico en que se desarrolla la representación está semiotizado: por un lado “la escena representa siempre una simbolización de los espacios socioculturales” con las jerarquías de sus relaciones, tal como son concebidas por esa sociedad y por los productores del espectáculo (Ubersfeld, 1977, 144), por otro lado ese espacio está cargado de significaciones de acuerdo a la tradición teatral de cada lugar. Cada espectáculo reelabora y modifica, por lo tanto, a partir de su propia tradición, esa semiotización del espacio. En primer lugar el espacio teatral, dividido en dos zonas marca dos zonas simbólicamente antagónicas -el espacio de la representación y el espacio de la recepción de los espectadores- aunque existan zonas de indeterminación, intercambio de roles, ambigüedad de los actores.

A su vez el espacio físico de la escena tiene como referente el espacio imaginario de los universos de ficción, a partir de los diálogos, parlamentos y relatos de los personajes que apuntan a un universo referencial imaginario. También los objetos presentes en la escena, utilizados o no por los actores y que integran el espacio escénico, son signos que remiten al espectador a un universo imaginario o ficcional, así como los actores remiten a los personajes que representan.

Por último esos signos están integrados en una producción compleja y variada que tiene un carácter simbólico y estético, de modo que no se limitan a designar determinados conjuntos precisos y unívocos de significados sino que abren múltiples y variadas connotaciones simbólicas y metafóricas, como ocurre con todo lenguaje artístico.

Por su poder de representación el espacio es un “lugar donde volver teatralizable y comprensible al mundo” (Ubersfeld, 1977, 145), un lugar donde la organización y estructuración del orden social, por lo tanto, se vuelven representables. El espacio en el teatro

no es solamente la imitación de un lugar sociológico concreto, que corresponde a la clase dominante [u otras, según el caso], sino la transposición topológica (propriadamente dicho icónica) de las principales características del espacio social tal como es vivido por tal o cual estrato de la sociedad (Ubersfeld, 1977, 154).¹¹⁵

Teniendo en cuenta estos aspectos es indudable que las modalidades de representación del espacio responden a estrategias de los productores y tendrán una decisiva importancia en la semantización del espectáculo por parte de los receptores. Por eso nos proponemos estudiar las diversas características que adopta el espacio, así como las modalidades de las relaciones e intercambios que se establecen entre el espacio y los personajes, pero también entre el espacio, los actores/personajes y el público, y de qué maneras se producen algunos cambios en la concepción y tratamiento de ese espacio escénico, con las consecuencias simbólicas de esos cambios en el microsistema que nos ocupa.

7-5.1. Aparición de nuevas concepciones del espacio teatral.

¹¹⁵ “Autrement dit, l’espace [...] n’est pas seulement l’imitation d’un lieu sociologique concret et correspondant à la classe dominante, mais la transposition topologique (et à proprement parler iconique) des grandes caractéristiques de l’espace social tel qu’il est vécu par telle ou telle couche de la société” (Ubersfeld, 1977, 154).

Desde el punto de vista de la puesta en escena, hemos señalado en el microsistema de resistencia, el retroceso del teatro épico-didáctico de inspiración brechtiana y del teatro naturalista que buscaba reproducir la famosa "tranche de vie" en el escenario e, incluso, de algunas formas del realismo. A la obvia incidencia de la censura en estas reacciones, se agregaron gradualmente otras razones que forman parte de la propia búsqueda estética: la necesidad de una renovación de los viejos modelos y convenciones escénicas, la incorporación de nuevos paradigmas.

Así, se producirá un progresivo rechazo de algunos rasgos naturalistas como el de la reconstrucción mimética de los ambientes, el predominio de lo discursivo y lo explicativo, la sucesión lineal de diálogos y escenas, cobrando 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, la simplificación de la escenografía y el vestuario, la yuxtaposición de escenas, el predominio de la sensación, la sugestión y la ambigüedad.

Toda la concepción del montaje escénico cambia gradualmente: el espacio ya no será el soporte estático en que se desenvuelven determinados personajes cuya principal acción consistía en el intercambio de parlamentos y diálogos, sino el espacio del juego y la ceremonia, donde intervienen una multiplicidad de elementos y particularmente el cuerpo de los actores. El diálogo -sin desaparecer- se subordina a la atmósfera, al clima, la música y el gesto. Estas características que pueden reconocerse desde mucho antes, naturalmente, expresan una tendencia al rito que incursiona también por el absurdo, coexistiendo, como hemos señalado, con algunas formas tradicionales del teatro realista y algunos recursos del teatro épico brechtiano, para acentuarse cada vez más en la década del ochenta.

En este tránsito del realismo al teatro de los años ochenta el sistema teatral ha incorporado al teatro del absurdo y a Artaud y en menor grado los experimentos rituales del Living Theatre y el Odin; un tránsito que implica, naturalmente, la coexistencia de

rasgos de varios paradigmas. Sin embargo, podemos encontrar, desde comienzos del período -y en algunos casos, aún antes- pero sobre todo a partir de 1979, una mayor frecuencia del uso del espacio con valor simbólico o metafórico.

El doble espacio escénico es, al mismo tiempo, el lugar de la ficción, el ámbito en que se mueven los personajes y el campo concreto de la acción física de los actores. La escena adquiere una relevancia material que jerarquiza sus aspectos más tangibles. Al mismo tiempo estos se cargan de sentido simbólico. De allí que la experimentación con el espacio sea central: la casa, el hogar, la pieza de pensión, la celda o la cama de un sanatorio, son también señales o indicios de la condición de los personajes que allí viven.

Al mismo tiempo las resoluciones concretas del espacio escénico de los personajes y su relación con el de los espectadores en diferentes tipos de escenarios y salas, marca de algún modo la naturaleza de la ficción, el modo en que opera ésta y la concepción misma de lo que es el teatro, el espacio, el actor y los objetos. A su vez, las rupturas de esa frontera entre el espacio de la ficción y el espacio del juego escénico, marcan las características de esa ficción y obligan al espectador a recontextualizar su interpretación.

Así, el espacio y los objetos que lo pueblan, incluyendo a los actores, no son meros significantes de un determinado lugar imaginario al que remiten como su referente. Además de esa función denotativa de primer grado, adquieren valores connotativos que vuelven su mensaje más sugerente, más ambiguo y más rico. El espectáculo se centra en los aspectos concretos y físicos de la representación, en la exploración de las posibilidades rituales y simbólicas del espacio. El espacio se vuelve uno y múltiple, presente y ausente, "real" y deliberadamente simbólico, en una continua movilidad que lo transforman en el aspecto central de la escenificación.

Nos ocuparemos de algunos ejemplos que consideramos paradigmas tanto por la concentración de algunas características de la representación y el particular tratamiento

del héroe y el espacio, como por la importancia y repercusión de estas obras que proyectaron su influencia sobre todo el sistema teatral de este período.

7. 5. 2. *Quiroga*: la escenificación de la conciencia.

En *Quiroga* de Victor Manuel Leites (Teatro Circular, 1978) bajo la dirección de Jorge Curi (con Walter Reyno como protagonista), nos encontramos con ese uso simbólico del espacio, donde el escenario funciona como una zona virtual para las reminiscencias del personaje del título, como hemos visto. Un espacio que Pavis llama “espacio interior” (2002, 118) como espacio en el que se proyectan los contenidos oníricos o imaginarios del personaje o del autor y que en este caso es un espacio-tiempo oníricos que se inicia desde la instancia final cuando Quiroga está ya recluso en el sanatorio de Buenos Aires, en el momento en que descubre la naturaleza de su enfermedad y queda marcado por el signo de la muerte. La escenificación proyectaba así, escenas de los recuerdos y pensamientos de Horacio, construyendo así un espacio y un tiempo subjetivos, el espacio-tiempo interior de la memoria.

No volveremos sobre los diferentes aspectos ya señalados del espectáculo (ver capítulo 6.3.4), pero interesa agregar hasta qué punto el espectáculo estrenado en diciembre de 1978 apuntaba, también, a un encierro, a una agonía, a un destino clausurado. como intensas imágenes que se cargaban de significaciones contextuales. Ese espacio simbólico, como escenario de la memoria del protagonista, tenía, además, determinadas cualidades físicas, tonos, colores, que sugieren a medida que éstos se oscurecen y que avanza la acción de la obra, la melancolía de la evocación, la clausura del tiempo y del espacio y la proximidad de la muerte, lo que determina el tono de ese universo imaginario, con indudables connotaciones simbólicas en el contexto histórico de esos años.

Así, el escenario no nos propone la representación de un espacio y un tiempo más o menos verosímiles desde una perspectiva mimético ilusionista. No reconstruye miméticamente un espacio y un tiempo "similares" a las condiciones de nuestra realidad cotidiana exterior y visible, sino que crea un espacio y un tiempo virtuales. El espacio y el tiempo objetivos se anulan y es la interioridad del personaje lo que se escenifica, el mundo interior de Horacio.¹¹⁶

7.5.3. *El mono y su sombra*: ambigüedad de dos espacios contrapuestos

Si en *Quiroga* nos encontramos frente a la creación de un espacio simbólico que aludía al espacio de la memoria pero también al no tiempo y no lugar de la muerte, en *El mono y su sombra* de Yahro Sosa (Teatro Circular, 1979), dirigido por Carlos Aguilera (con Julio Calcagno y César Jourdan), se trata del espacio del encierro, en varios sentidos. En primer lugar en sentido físico y concreto de la representación visible (lo *perceptivo*) tal como lo posibilita el teatro como arte espacial y en presencia frente a los espectadores. En segundo lugar en sentido referencial, a partir de los signos que crean un universo de referencia imaginario pero significativo (lo *denotativo*). En tercer lugar en sentido simbólico o alegórico (lo *connotativo*). Estos tres aspectos, por otra parte, son los que se pueden descubrir en toda representación teatral y que en este caso se refuerzan por los motivos contextuales ya señalados.

En el presente caso José, está preso y recibe las visitas de un amigo de infancia y se sugiere que compañero de militancia, Daniel, con quien habían compartido algunos ideales. Poco a a poco Daniel se siente culpabilizado en su adaptación burguesa y su progresivo bienestar económico por los cuestionamientos del amigo, y termina por

¹¹⁶ Cf. también nuestro artículo "*Quiroga*. Los recursos del texto dramático". *La Semana de El Día*, 14 de abril de 1979, p. XV. Del mismo modo, para los demás ejemplos que mencionaremos remitimos a nuestros artículos: "*El mono y su sombra* en el Teatro Circular: Yo y el otro", *La Semana de El Día*, 20 de octubre de 1979, p. 10; "Las revelaciones de la espera: *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela". *La Semana de El Día*, 24 de mayo de 1980, p. 18; "*Pater Noster* de Jacobo Langsner: El Dios ausente". *La Semana de El Día*, 13 de octubre de 1979, p. 15.

renunciar a todo y encerrarse con él. El planteo que opone ya el adentro y el afuera, los presos y los libres, aunque bajo estricta vigilancia, permite hablar por primera vez de la prisión política sin nombrarla directamente. Miles de uruguayos habían pasado por la cárcel y muchos de ellos aún lo estaban en 1979 y a veces sólo por haber estado en una lista de un partido de izquierda o por haber pasado un panfleto.¹¹⁷ Recordemos el caso del estudiante que murió acribillado mientras repartía volantes en la calle Rivera el 6 de julio de 1973, lo mismo ocurrió dos días después con otro por pintar un muro que decía "Consulta popular",¹¹⁸ en pleno centro de Montevideo.

La puesta en escena de Aguilera creaba un espacio único, sin marcas físicas visibles que separaran el espacio de Daniel en su casa, del espacio de José, el preso, contrariamente de lo que pedían las didascalias de la pieza, como hemos visto (6.3.2.), reforzando la indefinición de la frontera entre ambos espacios para preparar la fusión de ambos al final. Del mismo modo los dos espacios aparecían como separados e inconciliables y a veces como misteriosamente permeables: un golpe del preso en su celda, por ejemplo, repercutía en el apartamento del amigo. También hemos señalado, cómo la puesta en escena lograba al comienzo incorporar al público en el espacio de la representación, haciendo que Daniel recorra entre los espectadores sentados la pequeña sala 2 del Circular en busca de algo con que iluminar su casa.

El espacio sugerido apunta, entonces, a una prisión, pero por otro lado se vuelve un símbolo que de alguna manera aludía a la situación de todo el país. Así, una ruptura simbólica de sus límites como propone la acción de la obra sugería metafórica y simbólicamente la posibilidad de una ruptura en el universo real de los propios espectadores. Por otra parte la representación física concreta de esa ruptura ante la presencia de los espectadores, o la anulación de esa frontera demarcatoria entre ambos espacios -el de la prisión y el de la vida afuera- creaba una imagen viva y presente, es

¹¹⁷ "Uno de cada 500 ciudadanos estuvo confinado en prisión, mientras que uno de cada 50 habría sido interrogado y uno de cada 5 se encontraba viviendo fuera del país" (Amnesty International, 1975), citado por Edy Kaufman, 1987, 23. Ver también, Machado-Fagúndez (1991, 85).

⁵ Se trata de los estudiantes Ramón Roberto Peré y Walter Eduardo Medina. Cf. Martha Machado Ferrer y Carlos Fagúndez Ramos (1991, 15 y 18). Cf. también los diarios *Ahora* del 8 y el 11 de julio de 1973 y *El Popular* del 8 de julio de 1973.

decir sensorial -aunque de carácter ficticio- que volvía más fuerte la sugerencia. En el espacio de la escena, la metáfora esperanzadora de esa comunicación entre la prisión y el mundo adquiriría el peso de lo sensible, en momentos en que era muy elevado el número de presos políticos, en relación con nuestra población, todo lo cual multiplicaba el alcance del espectáculo y su incidencia social. Recordemos las cifras que da el senador Church ante el Congreso norteamericano en octubre de 1976 y que fueron reproducidas por el diario El Día del 14 de octubre de 1976:

Uruguay está gobernado ahora por un régimen militar de brutalidad. Cálculos fidedignos indican que por lo menos cinco mil individuos han sido encarcelados por motivos políticos en Uruguay desde 1973. En un país de dos millones quinientos mil habitantes esto representa que uno de cada quinientos han pasado por prisión durante este mismo período. Este es el porcentaje más alto de prisioneros en el mundo [...] Hasta Chile ha sido superado por Uruguay en la ferocidad de su represión " (Machado-Fagúndez, 1991, 85).

Es decir en tres años, sin mencionar a los numerosos ciudadanos que fueron encarcelados por motivos políticos después de 1976.

Desde el punto de vista físico la continuidad espacial era desmentida por la construcción -a través del relato de la obra- de dos espacios diferenciados y alejados uno del otro en la ficción. Pero el montaje no creaba ninguna frontera física entre ambos, y el espectador los distinguía por el diálogo de los personajes. De modo que la asimilación física de ambos espacios desconcierta primero al espectador y lo obliga a una reinterpretación de la acción. Hemos visto ya el golpe del preso en su celda que repercute en la habitación del amigo, también un caracol que descubre el primero en su celda es aplastado por el segundo en su casa. El fenómeno se reitera y una canción que inicia Daniel es completada por José en su celda, como si existiera una comunicación secreta que anulara la distancia y la separación.

En el mismo sentido está llena de sugerencias la escena en que ambos se miran frente a frente como si estuvieran ante un espejo, aunque sin verse, como si la escena

subrayara la condición paralela de ambos destinos, y al mismo tiempo la posibilidad de un desdoblamiento de la conciencia donde el otro puede ser la imagen de la propia conciencia. Pero el planteo se volvería demasiado abstracto si José y Daniel no fueran al mismo tiempo dos amigos, dos interlocutores con historias que se cruzan y se separan a partir de una infancia compartida.

Esta anulación de la distancia física e incluso de la individuación de los dos personajes, como sugestiva asimilación de ambos espacios y de ambos sujetos (el título también apunta de alguna manera a ese juego) anuncia ya el desenlace de la obra, al mismo tiempo que lo prepara. De modo que antes de que el final nos presente la decisión del amigo acorralado por el preso de sentarse junto a él y de renunciar a su frívola vida, para asumir la dura condición del otro, esa identificación de destinos y esa renuncia ya fueron expresadas simbólicamente y materialmente. Pero esa anulación de la diferencia entre ambos espacios sugiere también las servidumbres de quien se encuentra libre y la libertad de la conciencia del preso.

La obra plantea, también, un problema moral. Las observaciones del preso se convierten en un cuestionamiento de toda la vida del amigo, quien reconoce gradualmente su frivolidad y su aburguesamiento. Y quedan enfrentadas dos actitudes vitales opuestas: la superficialidad mediocre y vacía de una vida inauténtica seducida por el dinero y la ambición y la lucidez, la autenticidad y la hondura de una vida cuyo encierro parece agudizar su capacidad crítica y su penetración. Dos opciones para un doble protagonista que a su vez implica: por un lado la libertad aparente que sólo ofrece distracciones, ritos vaciados de toda fe, por otro el rechazo radical; rebeldía cuyo precio parece ser la reclusión, la soledad, con la acechanza permanente de la desesperación, de la locura y de la muerte.

La resolución final del conflicto es paradójica: Daniel elige encerrarse con el amigo, en una autoanulación para alcanzar la autenticidad. Se trata del triunfo de su conciencia y de sus valores más hondos que logra cambiar de signo el fracaso, la derrota

frente al mundo, la reclusión. Opta por el refugio y la renuncia al mundo. Y esa autorenuncia implica el rechazo de la seducción de los disvalores de ese mundo, es la opción por la solidaridad y tiene la dignidad de la aceptación de la amenaza de muerte. Recordemos que el espectáculo termina cuando José destruye la casa de Daniel en presencia de éste pero como una fuerza invisible (en otro recurso del absurdo) cuyos efectos aterrorizan a Daniel quien grita:

Daniel: ¿Quién anda ahí? ¡Conteste! (*José sigue destruyendo los muebles. La casa tan querida de Daniel. Mientras éste aterrorizado huye por el escenario perseguido por su amigo*) ¿No me estaré volviendo loco? Es imposible que haya alguien. Sin embargo me siento acechado, juzgado y condenado. Pero yo no he hecho nada. ¡Nada! ¡Basta! ¡Basta! (*Toma un cuchillo enfurecido de miedo*) No he hecho nada. He sido siempre una persona honesta...

José- ... sincera...

Daniel- ... ¿Por qué entonces esta...

José- ... sensación de culpabilidad...

Daniel- ... soy inocente...

José- ... no hiciste nada...

Daniel- ... ¿Por qué yo y no otro?...

José- ... ¿Por qué vos (*La casa se viene abajo en total desorden*) si no hiciste nada?

Daniel- ¿Y si fuera ése justamente mi crimen?...

(Sosa, 1978, 18)

Cuando pronuncian las últimas frases del diálogo se van quedando los dos en cuclillas y se cubren con una manta que les cubre espaldas y piernas. Finalmente se quedan cantando quedo mientras se proyecta sobre ambos la sombra de unos barrotes y se van apagando las luces:

Caracol, col, col
 Saca los cuernos para el sol,
 que lo vienen a matar
 a la orilla de la mar.

Como vemos, es en el plano alegórico que adquieren sentido las aparentes incongruencias del espectáculo, tanto en su tratamiento del espacio y de los referentes imaginarios a los que apuntan, como en el de los personajes. Alegóricamente la obra apunta a la imposibilidad de una vida digna en el mundo exterior y al valor de quien asume lejos del mundo un destino auténtico, para recuperar una forma de autenticidad al confinarse en la celda junto al amigo, lo que implica una legitimación de los motivos (implícitos), los juicios y la militancia (sugerida) del preso y al mismo tiempo una descalificación del devaluado mundo exterior.

En esta dicotomía exterior-interior el espacio se vuelve un eje portador de una fuerte carga simbólica, en el que se opone la autenticidad de quienes viven en el encierro, a la mediocridad de los que aceptan los disvalores del mundo y viven una libertad aparente. El espectáculo parece indicar que el mundo de afuera sólo ofrece la tiranía de la mediocridad, la hipocresía y las costumbres desprovistas de sentido, mientras que la autenticidad y el único camino posible de libertad es, paradójicamente, el del enclaustramiento, que es al mismo tiempo el de la solidaridad y la resistencia, aun bajo la amenaza de la muerte.

Sin embargo, el texto dramático escrito un año antes era diferente y ofrecía en sus didascalias dos posibles finales y en ninguno aparecía la canción que fue agregada por el director:

DOS FINALES POSIBLES

Un primer final sería el que mostraría a Daniel huyendo aterrorizado de la presencia de su amigo que le destruye todas sus concepciones, acorralándolo hasta el extremo que Daniel, con el cuchillo, lo mate, recobrando así su tranquilidad perdida. Daniel quedaría en el centro de la escena, su amigo muerto a sus pies, mientras la casa se viene abajo. El otro final mostraría a Daniel acorralado, negándose a aceptar la presencia inexorable de José, hasta que al fin la reconoce, la acepta, y los dos quedarían en medio de la escena,

fundidos en uno solo, mientras la casa se viene abajo, pero ellos quedan en pie, erguidos, dando el pecho al futuro.

Montevideo, 7 de agosto de 1978

(Sosa, 1978, 18).

El director eligió para la puesta en escena (estrenada más de un año después de la fecha de la escritura, el 5 de octubre de 1979) el segundo final, aunque con tres agregados importantes: 1) en primer lugar la canción infantil del caracol que cantan ambos en voz muy queda y que alude a la permanencia de la opresión, y a la amenaza de muerte; 2) en segundo lugar la posición en cuclillas, acurrucados ambos bajo una frazada que se opone a la propuesta desafiante de la didascalía; 3) en tercer lugar la sombra de los barrotes proyectada sobre los dos, que orientaba la interpretación de los espectadores y precisaba las sugerencias del texto.

En cuanto a los dos finales, si por un lado el asesinato de José se vincula con una variante fuerte de uno de los rasgos constantes de las obras del microsistema de resistencia que hemos señalado: la degradación del héroe y su destrucción o muerte como desenlace. Por otro lado el segundo final se conecta con otro rasgo del microsistema, la destrucción de la casa, del espacio habitado por el héroe ("la casa se viene abajo"), lo que revela hasta qué punto se trata de rasgos esenciales y complementarios que apuntan semánticamente en la misma dirección, dentro del microsistema de resistencia. Queda, así, de manifiesto y con mayor claridad, el carácter necesario de ambos aspectos, el doble deterioro del espacio y el héroe que señalábamos. La indecisión entre ambos finales es también síntoma de la necesidad de incluir a ambos y por lo tanto equivale, desde cierto punto de vista, a su acumulación, lo que confirma la importancia y pertinencia de esos rasgos como centrales en el microsistema de resistencia señalado.

7.5.4. El espacio ominoso de *Alfonso y Clotilde*

Esta obra de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980) también dirigida por Carlos Aguilera, construye progresivamente el espacio de la muerte, el no lugar de los que han sido atrapados por la parálisis y sólo esperan la destrucción final. Desde el comienzo el espectáculo jerarquiza el valor simbólico del espacio, quitándole todo referente en la ficción del relato. Los protagonistas del título llegan a un lugar que no conocen y que no logran reconocer, pero que poco a poco se vuelve ominoso. Pero ¿qué esperan?, ¿por qué y de qué huyen? ¿Quiénes vendrán a buscarlos? Son preguntas que permanecen abiertas. Así la polisemia del símbolo y su inagotabilidad son características claves de la obra. Gradualmente ese lugar se vuelve el lugar de la espera y el vacío, a medida que el tiempo queda detenido. Y ante el abismo de ese vacío que los ha quitado de sus costumbres y refugios cotidianos, los personajes se enfrentan a la verdad de sus propias vidas. La clausura del tiempo los obliga al balance del pasado, a la evaluación de sus actos, como forma de orientar la semantización de ese destino y el desenlace para el espectador.

La espera se convierte en el tiempo de la decomposición. A la creación de ese espacio extraño se agrega la creación de un tiempo múltiple, elástico, manejable, irreal. Ese tiempo será también el de la desintegración de los dos personajes, que al mismo tiempo descubren sus frustraciones, su insatisfacción, los temores y fracasos de sus vidas, se aferran a sus costumbres, a sus deseos e ilusiones, al retorno imposible, como la casa de tejas con frente de piedra y comedor inglés con la que sueñan o juegan para evadirse de la angustia presente que alquilarán el próximo verano. Mientras, la playa a la que han llegado se carga de presagios. Aparecen algunos cadáveres mutilados y ellos reconocerán en un moribundo desnudo que sale de las aguas con severas mutilaciones y la lengua cortada, a un compañero conocido de la empresa en que trabaja Alfonso.

La situación tiene rasgos de teatro del absurdo pero las alusiones a la tortura y a las desapariciones son perfectamente referenciales para un espectador de ese momento, como hemos visto, aunque su interpretación en el relato ficcional resulte ambigua. Al mismo tiempo, casi todas las coherencias y apoyaturas narrativas son eliminadas o quedan implícitas: los personajes no especifican claramente de dónde vienen, por qué

huyen, qué los llevó a este lugar y qué esperan exactamente, aunque aparecen vagas e incompletas referencias a un camión que debería sacarlos de allí y cuyo motor llegará a oírse de lejos.

Esta ausencia de referencias espacio-temporales coherentes en la ficción contrasta con las cualidades físicas concretas de ese espacio y también refuerza sus significados simbólicos. Si por un lado esa playa indefinida y ominosa, tenía connotaciones muy claras para la experiencia del espectador en el contexto histórico del momento -en 1976 habían aparecido varios cadáveres mutilados en nuestras costas de Rocha y de Colonia, (Machado-Fagúndez, 77-78)¹¹⁹ por otro lado, la buscada ambigüedad del espectáculo, que permitía eludir, por otra parte a la censura subrayaba el carácter simbólico del espacio, como lugar suspendido, fuera del tiempo y de toda prolongación geográfica pero, también, como imagen metafórica del aislamiento del país, de la parálisis y detención del tiempo que intentaba imponer el régimen totalitario, de su detención fuera de la historia, en un no lugar que se convertía en el lugar de la desintegración y de la muerte en un juego de imágenes que apuntaban también a los horrores que se ocultaban bajo esa tierra y que encubrían o pretendían encubrir los discursos oficiales.

7.5.5. La casa como prisión: *Decir adiós.*

Si la casa, la habitación, como prolongación del yo, es el espacio de lo conocido, lo hogareño, lo familiar, en forma cercana a la noción de 'heimlich' para Freud en oposición a la de 'unheimlich' como lo ajeno, ominoso, amenazante, insólito (Freud, 1986), el espacio de lo próximo y tranquilizador frente a lo desconocido o lo amenazante del mundo exterior, ese mismo espacio si se vacía de sentido, puede cambiar de signo y volverse un espacio opresor, un cerco intolerable para la libertad del yo, una cárcel para el sujeto, en su necesidad de aventura y de novedad, de conocimiento y de descubrimiento. En esa dialéctica encontramos en el microsistema de resistencia que nos ocupa abundantes ejemplos de la casa convertida en prisión, como metáfora o símbolo de la situación contextual del país.

Así, en *Decir adiós* de Alberto Paredes, bajo la dirección de Jorge Curi, (Teatro Circular 1979), estrenada el 14 de julio de 1979, la escenografía de Osvaldo Reyno, plantea desde el comienzo mismo esa proyección simbólica del espacio, al diseñar una habitación de la que no sale nunca la protagonista, salvo al final, pero para volver a empezar, y que sugiere, como lo observó la crítica, una jaula o una prisión:

Debe mencionarse también la labor de Osvaldo Reyno, ese artífice de la escena que dota a la obra de una práctica y sugestiva escenografía, basada en una estructura metálica en cuyo interior se debate, como en una jaula la protagonista. (Paul Baccino en *Mundo Color*, 16 julio de 1979).

Del mismo modo se habla de 'prisión de muros invisibles' que 'ahoga' al personaje, en un vespertino:

Apoyado en el hallazgo escenográfico de Osvaldo Reyno y las luces de Hugo Leao, Curi reconstruye literalmente la prisión de muros invisible y rejas sutiles que ahoga a la protagonista. (Jorge Pignataro Calero en *El Diario*, 16 de julio de 1979, p. 11).

Y también de 'prisión' (o 'jaula') de la que 'se evade' la protagonista:

La habitación es el recinto que hasta ahora daba sentido a su vida, su hogar, pero al mismo tiempo es la prisión (la escenografía que Osvaldo Reyno ajusta perfectamente a la obra puede sugerir una jaula) de la que se evade. (R.M. en *El Día*, 17 de julio de 1979)

La obra concentra toda la acción en un solo día a partir del despertar inicial, que se repite cíclicamente al final, convirtiendo el recorrido en una repetición sin fin de alcance simbólico. Un día y un solo espacio físico: la habitación; una decisión: partir, suspendida y sostenida a lo largo del día en sucesivas confrontaciones con esposo, y parientes para reiniciarse al otro día. Aún antes de la palabra la presencia física de la

¹¹⁹ Cf. También la nota 9 del capítulo 6.

protagonista nos trasmite en gestos y posturas la tensión inicial que luego se prolonga por su silencio y su ajenidad ante las palabras del esposo en el despertar.

Nora, al igual que la protagonista de Ibsen necesita salir de esa habitación como metonimia de su casa y que simbólicamente representa todas las ataduras de las convenciones sociales, para encontrarse nuevamente como sujeto. Cuando las convenciones sociales están llenas de sentido se constituyen en nuestro hogar, pero cuando se vacían de sentido se convierten en nuestra prisión dice Lúkacs (1966 [1920], 62). Su hastío, su soledad y el vacío de su existencia se le revelan de golpe sin que la obra dé otras explicaciones. Y se acentúan ante la impotencia y la falta de respuesta de los que la rodean y que la visitan en seis escenas sucesivas que son otros tanto desencuentros con los otros.

La creación de un espacio único y reducido se corresponde a la unidad de acción y de tiempo. Espacio escénico que representa la habitación de Nora y su esposo y de la que no sale en toda la obra, salvo al final, pero para volver a empezar, en un múltiple juego de contrastes. Contraste entre la decisión de partir y la permanencia forzada, entre la permanencia de Nora en su espacio y en su resolución y la transitoriedad de los demás personajes. De este modo se alcanza una unidad entre el personaje y la casa, entre el sujeto y el espacio escénico. La habitación es el recinto que como metonimia de la casa daba sentido a su vida, pero ahora y sin razones aparentes, se ha vuelto una prisión que ahoga a ese yo. Nuevamente el correlato entre el héroe y el espacio como dos aspectos de una degradación.

Construída sobre una doble circularidad se refuerza aún más la concentración de la acción. En primer lugar, la circularidad del proceso dramático en el tiempo, que se inicia con el despertar y la primera confrontación de Nora con el esposo, se desarrolla en sucesivos encuentros y termina al final del día con la misma pareja y la misma decisión, enriquecida por algunas revelaciones que descubre en esas confrontaciones (la infidelidad del esposo, el cinismo del cuñado) y cuyo esquema es claramente circular: Nora-esposo, Nora-sustitutos del esposo, Nora-esposo. Pero, además, la circularidad está

dada, también, por la reiteración cíclica de toda la serie al otro día: la escena final repite exactamente la inicial cuando suena el despertador y se inicia el día, en una atemporalidad ritual que transgrede el realismo de la obra y sitúa la acción en un plano simbólico.

Del mismo modo, la ausencia de explicaciones sobre las razones del cambio de Nora, y la transparencia de las paredes que hace que los demás personajes observen largamente y desde afuera a la protagonista sola, como si estuviera en una vidriera o en una jaula de cristal, antes de hacer su entrada a escena, marca la separación que existe entre ellos, la falta de comunicación, al mismo tiempo que su preocupación real, todo lo cual contribuye a esa redimensión del realismo para introducir algunas variantes simbólicas.

7.5.6. *Pater Noster*: el espacio del sacrificio.

Pater Noster de Jacobo Langsner (Teatro Alianza, 1979) dirigido por Mario Morgan (con Armando Halty, Elena Zuasti y Enrique Mrack) prolonga el naturalismo costumbrista cruzado con el humor negro, la distorsión grotesca y el absurdo de obras como *El tobogán*, *Un agujero en la pared* o *Esperando la carroza* del mismo Langsner, aunque con una mayor distorsión del grotesco con filos de humor negro. El espectáculo propone un juego de oposiciones entre espacios diferentes, visibles e invisibles: un adentro (visible y audible) que es el interior de la casa en la que se enfrentan una pareja mayor de huéspedes que someterá hasta el asesinato a un joven que se resiste hasta el final y un afuera del que sólo se oyen (en forma reiterada) los gritos de una mujer que amenaza y somete a una silenciosa Lilián.

El valor simbólico del hogar y de la casa transformados en una cárcel tal como sugería la escenografía de Hugo Mazza para *Pater Noster*, estrenada el 28 de setiembre de 1979 (Teatro Alianza) y como fue percibida nitidamente por la recepción crítica, ya había aparecido dos meses antes en *Decir adiós*, estrenada el 14 de julio de 1979 con

escenografía de Osvaldo Reyno, como fue observado, también, por varias críticas de la que destacamos dos:

El escenógrafo Hugo Mazza también aporta una de sus grandes labores en parte porque a través de ese esqueleto de una casa de muros transparentes, el espectador tiene la sensación de profanar una intimidad, [...] en parte porque esa placa radiográfica de unas habitaciones, traspasa lo exterior para mostrar la entraña de un conflicto igual que el propio texto y finalmente porque el varillaje de ese decorado es una jaula que subraya el encierro que allí se describe. Por ese laberinto transitan los actores. (Jorge Abbondanza en *El País*, 30-9-1979).

En el caso de Mazza aunque su escenografía tenga puntos de contacto con la de Osvaldo Reyno para *Decir adiós* -que nos consta Mazza desconoce-, se inscribe en una línea creativa muy similar [...] nada invalida su creación, una especie de jaula donde los tres personajes se despedazan como fieras. (Jorge Pignataro Calero en *El Diario*, 1º de octubre de 1979)

Esa reiteración de la figuración del espacio habitado como un espacio opresor, como una prisión para el sujeto, en un recurso escénico similar, a partir de dos textos muy diferentes, revelan la recurrencia de esa imagen y la constancia de ese rasgo en el microsistema. Una insistencia de imágenes que operan como figuras simbólicas del referente histórico y social.

La primera oposición, en el espacio interior de esa casa cuyo diseño escénico sustituye las paredes por varillas de madera, para connotar una cárcel, enfrenta a ese matrimonio con sus prejuicios, atavismos e hipócrita moral al joven desenfadado e insolente dueño de casa, Néstor, que rechaza toda limitación a su libertad y desafía la pacatería de sus inquilinos. Poco a poco la realidad oculta de esos viejos se manifiesta revelando su verdadero contenido: la esterilidad, el resentimiento, la perversión, el odio, la locura y una violencia destructora. Con toques de un eficaz humor negro, como cuando Amalia dice:

“Ahora sí somos una familia bien constituida” frente a Néstor atado de pies y manos (Langsner, 1979, 26).

La acumulación de rasgos patológicos, convierte a esa pareja en un par de maníacos asesinos en serie (ya han matado a seis personas) con ataques de epilepsia y delirio, que se disponen a recomenzar todo al final de esta obra, en un final que muestra la circularidad de esta acción, su carácter cíclico, lo que acentúa su aspecto simbólico.

Así, la acción se acerca al ritual y la escenificación es el sacrificio donde Néstor es la víctima inocente, porque no reconoce la legitimidad de ninguna norma, un sacrificio ofrecido por sacerdotes locos, enfermos, asesinos, al altar de la costumbre, la ley arbitraria, la moral mentirosa, es decir la fuerza de lo convencional. Los viejos que matan la vida que emerge, como revancha por su no felicidad (y su no sexualidad) que se esconde bajo la aparente resignación: “Yo soy feliz porque aprendí a soportar la desdicha, a vivir sin placer” dice Amalia (Langsner, 1979, 23).

Por otra parte la obra se conecta con el referente social e histórico por la reconstrucción de la ideología de esas dos figuras represoras como en el discurso de Amalia:

Amalia -En la cárcel le enseñarán a ser hombre, [...] Usted no le tiene miedo a nada. Y eso está mal. ¿Cómo se puede vivir sin temor? Yo tiemblo todo el santo día. “No hagas esto” –me digo. “No pienses de ese modo”. “Eso es sucio” –razono. “Aquello es pecado”. Yo purifico mi alma con el miedo. Y soy feliz porque aprendí a soportar la desdicha, a vivir sin placer” (Langsner, 1979, 23).

Y en forma aún más clara el personaje de Bernardo, a quien llaman “Paternoster” se justifica por haber matado a dos prostitutas, un comunista y a un católico renegado como forma de limpieza moral y ya fue absuelto por un capellán del ejército, refuerza esa referencialidad:

Bernardo -Soy de una enorme fertilidad destruyendo. Hoy estuve con el secretario del Ministro de Seguridad social. Soy un

hombre preocupado no sólo por el destino de mi país, sino por el destino del mundo entero. No solamente tenemos miseria moral, tenemos de la otra. Proliferan las villas miseria, los pordioseros, las prostitutas. Hay que hacer algo con toda esa gente, me dije [...] No pueden seguir infectando las ciudades [...]. Que la miseria muera con ellos. De este modo quizás el país estará salvado y quizás el mundo entero.

[...]

-Usted no puede imaginar lo que es sentirse odiado. Nadie puede imaginar. Me llaman "Patemoster" y me odian. "No necesitamos padre" dicen. Pero alguien tiene que velar por la salud moral de los demás" (Langsner, 1979, 30).

La escenificación se vuelve, entonces, la preparación del sacrificio hasta su ejecución y el joven Néstor no sólo es la víctima inocente, sino también el héroe que no reconoce la legitimidad ni la autoridad de sus jueces y verdugos y sigue resistiendo hasta el final. Frente a la progresiva agresividad de Bernardo y Amalia, la afirmación de la libertad de Néstor se hace más clara y alcanza un nivel paradigmático: "Puedo vivir sin gritar, sin gemir, sin llorar y sin rezar" declara cuando se encuentra a merced de la pareja. Esta pura afirmación de la libertad, de la vida y de la conciencia, cuando ya no queda nada en que fundarla, le da un carácter de héroe contemporáneo, con algo del Béranger de "Rinocerontes" sobre todo cuando Néstor exclama poco antes de su muerte: "Yo no claudico". Un héroe que no sucumbe ante los dioses sino ante el fanatismo y la locura, por eso su heroísmo es el de nuestro siglo: la resistencia frente al absurdo de la violencia que irrumpe en la experiencia cotidiana y que es la que predomina en la sociedad contemporánea, en una clara alusión, al mismo tiempo, a lo que ocurría en la realidad contextual del espectador.

Por otra parte la oposición entre el espacio de la escena visible y un espacio invisible se materializaba por los gritos en off que una vecina dirigía en forma reiterada a un personaje que nunca respondía: Lilián. Esos gritos, amenazas de muerte e insultos de represores que se oyen pero no se ven, son otra alusión metafórica al contexto socio-político de los espectadores. De este modo se crea una dicotomía espacial por el sólo hecho de que Néstor se dirija, imitando y parodiando los gritos, a una zona del escenario,

zona que se semantiza como el espacio de otro sacrificio, paralelo al de Néstor, el sacrificio de la invisible pero presente Lilián.

En esa confrontación entre un “adentro” y un “afuera” dentro de la ficción y del espacio escénico, los gritos de aliento y de alerta de Néstor dirigidos a la silenciosa Lilián, tienden un puente entre aquella vida y la suya, tratando de comunicar algo de su fuerza desafiante a la vecina. Pero, a medida que la acción progresa y que el apartamento con los viejos se convierte en la trampa que apresó a Néstor (sugerida desde el comienzo por los barrotes de la escenografía que convierte las habitaciones en jaulas). La oposición será sólo exterior y el “adentro” del espacio escénico no hará más que ilustrar lo que ocurre en ese “afuera”.

La obra adquiere, también, un alcance social general. Los espacios visibles son reflejo de otros invisibles pero no por eso menos reales. La ausencia, por otra parte, de todo contexto aclaratorio multiplica el poder alusivo de la acción y esa interlocutora posible, esa auditora destinataria del grito-mensaje de rebeldía, de pasión por la libertad que trasmite Néstor en su resistencia contra quienes lo torturan y asesinan en nombre de la moral, la ley y las buenas costumbres, es todo auditor y por lo tanto el espectador mismo. Y ese paralelismo entre la escena y la situación contextual del espectador, con claras alusiones a su universo político, así como la destrucción final del héroe, junto a la presencia de un espacio clausurado que se transforma en la cárcel del sujeto y en el espacio del sacrificio, son rasgos centrales del microsistema.

CAPÍTULO 8

HÉROES Y ANTIHÉROES

LA PROBLEMÁTICA DEL SUJETO EN EL TEATRO BAJO VIGILANCIA¹²⁰

- 8.1. Algunas reparaciones de un héroe positivo: Artigas
 - 8.2. Un héroe positivo en la leyenda: *El Herrero y la Muerte*
 - 8.3. Algunos antihéroes en escenificaciones de textos uruguayos.
 - 8.4. Antihéroes en escenificaciones de textos no uruguayos.
-

Uno de los principales rasgos de las transformaciones en la sociedad y en la cultura de nuestro siglo ha sido el cuestionamiento de la noción de sujeto (y por lo tanto la de héroe que se apoya en ella) como centro ordenador del mundo, núcleo de transformación, elaboración y valoración de nuestras interacciones con el mundo. Frente a la estructuración subjetiva que daba como resultado en la producción simbólica del siglo XIX al héroe o al protagonista como sujeto de las acciones o como víctima, se produce en el siglo XX una

¹²⁰ El título retoma el subtítulo de *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia* de Miguel Angel Giella (1991). Este capítulo amplía considerablemente una versión anterior que fue publicada con el mismo título (Mirza 1997, 87-98).

profunda ruptura. El *héroe demoníaco* o *problemático* de la novela del siglo XIX, como lo llama Lukacs (1966 [1920], 85) o degradado como lo llama Goldmann (1967 [1964] 20), por el desencuentro entre sus ideales y el mundo, por la pérdida del sentido inmanente de la vida y la oscuridad y confusión de su búsqueda en una sociedad degradada cuyas estructuras se apoyan sólo en convenciones y en una existencia de facto, sigue siendo un centro personal cuyo itinerario es reconocible y su fracaso o derrota, en un mundo regido por antivalores, resultan una denuncia.

Desde comienzos del siglo XX, en cambio, las marcas de subjetivación en el arte son frecuentemente huellas de lo ambiguo, la confusión, la dispersión, la indiferenciación o la escisión de los sujetos, a pesar de algunos ritos reparadores. En medio de múltiples formas de violencia surge la conciencia desgarrada del hombre contemporáneo, el reconocimiento de la relatividad de los relatos y sistemas interpretativos, de la manipulación de los grandes centros de poder y la capacidad de seducción y persuasión de los medios de comunicación masiva, como implacables limitaciones de su libertad, en medio de un universo amenazante, fragmentado e incomprensible que desemboca en el relativismo conformista triunfante de la llamada posmodernidad.

En la literatura y en el teatro (así como en las artes plásticas) el héroe degradado del siglo XIX se descompone y el viejo padre Ubú de Jarry proyecta su siniestra sombra sobre el siglo reencontrándose en las figuras distorsionadas de los personajes: desde el rey Bombancia de Marinetti o el insecto de Kafka en *La metamorfosis*, a los esperpentos de Valle Inclán, los payasos metafísicos de Beckett o los autómatas y los rinocerontes de Ionesco.

Es el caso, también, de los seres marginales y los desaforados de Roberto Arlt, el Juntacadáveres de Onetti, los alienados de *Puesta en Claro* de Griselda Gambaro, hasta el asesino en serie de Koltès en *Roberto Zucco* o los de *Pater Noster* de Langsner, pero también la animalización de *El patio de la torcaza* de Maggi, de *El combate del establo* de Rosencof o la despersonalización de los dos personajes de *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela. En esta serie que conduce hasta los personajes del teatro contemporáneo, nos

encontramos frecuentemente con textos ficcionales donde ya no es reconocible ningún itinerario y predominan la confusión, el vacío, la ausencia de una finalidad, el extravío o la regresión, la pérdida de identidad.

Es interesante señalar que el tránsito de la degradación del héroe y del mundo al reconocimiento de la disolución del héroe en un universo fragmentado, en una parte importante de la producción simbólica de nuestro siglo, es resignificado en la postura relativista de la posmodernidad contemporánea para la cual el mundo no es único ni coherente ni está estructurado por un sentido. Por lo tanto no se podría hablar de degradación ni de destrucción. Todo es posible al mismo tiempo y no existiría contradicción entre lo uno y lo otro, el sujeto y el objeto, el arte y el no-arte, lo culto y lo popular, lo sagrado y lo profano y, en el extremo, no existiría tampoco identidad reconocible ni estable.

Pero esta perspectiva y esta teorización que nace en los países centrales difícilmente pueda aplicarse sin discusión y matices a la producción simbólica de nuestras zonas periféricas que en muchos casos aún transitan la modernidad o incluso no la han alcanzado en determinados aspectos, mientras son invadidos por los bienes y tecnologías de la posmodernidad, en una superposición favorecida por una globalización parcial del consumo, lo que vuelve muy difícil toda elaboración, aunque algunos de los rasgos atribuidos a la producción simbólica de la posmodernidad aparecerán también en el teatro uruguayo del período posterior al que estamos tratando, en la década del noventa.

8.1. Algunas reparaciones de un héroe positivo: Artigas.

Antes de abordar las formas que adoptó esa degradación y descomposición del héroe en el teatro uruguayo bajo vigilancia, nos ocuparemos de algunas reparaciones del héroe positivo, como excepciones significativas, que por diversas particularidades confirman, sin

embargo, la condición dominante del anti-héroe en los universos ficcionales de los espectáculos teatrales del período. En primer lugar nos detendremos en las reelaboraciones simbólicas de un héroe histórico de la Banda Oriental, convertido en ideomito fundador de nuestra nación-estado, José Artigas. Un ideomito que reivindican todos los sectores de la clase política uruguaya desde la extrema derecha a la extrema izquierda por su enorme arraigo en el imaginario social.¹²¹ Sin embargo la exaltación de la figura de Artigas como ideomito fundador de la nación o estado uruguayo independiente, se apoya en una construcción interesada, como señalan varios historiadores.¹²²

En efecto, el proyecto que defendió apasionadamente el Protector de las Provincias Unidas, fue siempre el de una confederación de estados que incluyera a la Banda Oriental junto a las provincias del Litoral, Misiones y Buenos Aires y no el de su independencia. Sin embargo, ese ideomito tendría un arraigo verdadero por la descollante participación de Artigas en toda la campaña revolucionaria contra los españoles primero y contra el Directorio porteño y la invasión luso-brasileña, posteriormente. Pero también se apoya en su fuerte carisma personal, su ascendiente popular, su figura de caudillo indómito y valiente pero tolerante con los vencidos, el recuerdo del éxodo, las instrucciones del XIII y el famoso Reglamento de tierras que favorecía a "los más necesitados", todo lo cual fortalece su arraigo en el imaginario colectivo de la población de la Banda Oriental. Por esa razón sigue siendo un héroe nacional, con cierto valor subversivo frente a las instituciones establecidas, lo que vuelve aún más fermental el mito.¹²³

¹²¹ Nos hemos apoyado particularmente en Abril Trigo para el estudio de la relación entre la figura de Artigas, con su intensa presencia en el imaginario colectivo y algunas de las formas que adopta en la producción teatral del período que nos ocupa. Para ampliar el enfoque ver *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaitherburg, 1990, 222-251.

¹²² La figura de Artigas como ideomito fundador de la nación-estado ha sido considerada como una construcción ideológica de los partidos tradicionales para legitimar su historia. Sobre el carácter distorsionante de esa construcción señala Alberto Methol Ferré hasta qué punto la historia del país representa el fracaso del proyecto de Artigas: "...Artigas es mucho más que nosotros, y nosotros su fracaso histórico. El Uruguay es la negación de Artigas y su futuro será su reafirmación", en *Geopolítica de la cuenca del Plata. El Uruguay como problema*. Buenos Aires, A Peña Lillo, 1973, 95, citado por Abril Trigo (1990, 199).

¹²³ Sobre la imagen del héroe que intentó crear la dictadura y su proyección actual en la población uruguaya, ver Isabella Cosse y Vania Markarián, *Memorias de la historia. Una aproximación al estudio de la conciencia histórica nacional*. Montevideo, Trilce, 1995.

En el Uruguay de la dictadura, las diferentes formas de escenificación y teatralización del poder, en su afán de consolidar su base social,¹²⁴ los intentos de crear a través de las producciones simbólicas (visuales o discursivas) un conjunto de valores identificatorios en el imaginario social de la época, como celebración de la ideología del régimen dominante, encontraron cauces demasiado exteriores e impuestos, demasiado cercanos a una indisimulada propaganda ideológica oficial, como para alcanzar cierta eficacia, como se pudo comprobar en el rotundo "no" con que respondió la población a los intentos de consolidación del régimen militar, en el plebiscito de noviembre de 1980, a pesar de la intensidad de la propaganda oficial.

En este sentido, la dictadura no logró incorporar elementos simbólicos de legitimación, aunque sí existieron intentos a través de un conjunto de prácticas de propaganda ideológica que apelaban a la defensa de los "valores tradicionales" del país contra un enemigo externo e interno que pretendía destruirlos. Intento de justificación, por lo tanto, del terrorismo de estado y la "guerra sucia", mientras se ejercía un control absoluto de la información mediante la censura, con frecuentes "comunicados" oficiales y la creación de la DINARP, Dirección Nacional de Relaciones Públicas, en febrero de 1975 como dependencia directa del poder ejecutivo¹²⁵, que crearía programas de propaganda por radio y televisión, y grandes espacios en la prensa escrita.

Entre estas prácticas deben incluirse las tendientes a reforzar determinados íconos emblemáticos, como el escudo nacional y la bandera (creando una plaza para esta última), o a iconizar y sacralizar el himno nacional (vigilando cualquier "desvío" sospechoso, como el de aumentar irónicamente el volumen de la frase "Tiranos temblad", por ejemplo, severamente castigado en los centros de enseñanza) y algunas frases de Artigas, desconectándolas de todo contexto. E incluso al propio héroe cuyas cenizas fueron

¹²⁴ El tema de las relaciones entre el poder y la teatralidad es desarrollado por Georges Balandier en *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1994, especialmente p. 15-43. Ver también Emilio Irigoyen "Gestualidad neoclásica y tradicionalismo en Uruguay: sobre una recuperada loa de 1831" en *Gestos*, Año 11, N°21, abril 1996, 103-127.

trasladadas y depositadas en una urna exhibida en un faraónico mausoleo subterráneo, de granito y mármol, construido especialmente en la Plaza Independencia.

Apuntan en la misma dirección el intento de crear un sentimiento patriótico identificado con el proceso militar y apoyado en el origen y el nacimiento de la nación como tal, como es el caso de la "orientalidad". Se llegó a nombrar incluso al año de 1975 como "año de la orientalidad", por la conmemoración de los 150 años de la declaratoria de la Independencia.¹²⁶ La frase se reprodujo como membrete en todo documento oficial de la época, incluyendo los de la enseñanza pública, lo que ampliaba enormemente su alcance social. De allí su iconización y también su vaciamiento de sentido, su reducción y simplificación significativa. Todas estas prácticas buscaban crear modelos de identificación, instancias de celebración y conmemoración, para legitimar un gobierno de facto, apoyado en la represión y el miedo, pero sólo generaron estereotipos y clichés elementales, tanto en su formulación visual como verbal.

En el teatro, las ocasionales representaciones de una obra que retoma la figura de Artigas, *Artigas, sol de América*, de Edgardo Ubaldo Genta, fueron de un acartonamiento cuya vacua solemnidad desbarataba todo el andamiaje publicitario que la obra intentaba canalizar. Estrenado en el Teatro Solís por la Comedia Nacional, el 24 de agosto de 1975, la víspera del día de la conmemoración de los 150 años de la independencia nacional (con algunas reposiciones por el mismo elenco y siempre en torno a fechas y celebraciones oficiales), el espectáculo integraba los festejos oficiales en el "año de la orientalidad".

Numerosas contradicciones vaciaban de sentido, sin embargo, esta celebración. Por un lado la gravedad de la situación político-social en el epicentro de la represión dictatorial y en el momento de mayor retracción de la sociedad de la vida pública.¹²⁷ Por otra parte se

¹²⁵ Sobre la manipulación y control de la información y otros aspectos vinculados con los medios de comunicación durante la dictadura y la fundación de la DINARP, ver Marcos Gabay, "Política, información y sociedad" (1988, 14-22).

¹²⁶ El tema de la "orientalidad" es analizado por Abril Trigo (1990, 234 y ss.). También le dedican un libro entero Isabella Cosse y Vania Markarián (1996).

¹²⁷ Hemos señalado ya que los años de 1975 y 1976 constituyen los de mayor retracción en la actividad teatral del período de la dictadura y en varios otros aspectos de la vida pública, ver: Mirza,

celebraba con una obra sobre Artigas la conmemoración de una independencia que de algún modo traicionó el proyecto federalista del caudillo y Protector de las Provincias Unidas, siempre contrario a la separación de la Banda Oriental, una independencia que se pactó mientras Artigas estaba en el exilio en el que permaneció treinta años, hasta su muerte, desmintiendo todo apoyo a dicha independencia al no aceptar legitimar con su presencia, a pesar de las numerosas invitaciones, el engendro de la diplomacia internacional y de los intereses de la oligarquía nacional y extranjera.

El contexto de la representación, en plena dictadura, volvía más notoria la contradicción, ya que difícilmente podía un gobierno de facto sin otra legitimación que la fuerza, buscar apoyo en la figura de quien fue presentado siempre por la historiografía uruguaya como un defensor de la soberanía popular.¹²⁸ Pero, además, lo pretencioso de la metáfora del título (el caudillo es el sol para todo un continente: otro rasgo faraónico),¹²⁹ la artificialidad del texto y del lenguaje, el acartonamiento de los movimientos y toda la concepción de una puesta frontal, hierática y declamatoria, eran tan notorios junto con el carácter oficial y de propaganda de la representación, que el espectáculo bajó rápidamente de cartel y sólo reapareció en circunstancias similares, como las exhumaciones de algunos otros íconos patrióticos, una que otra vez por año para cumplir con el ritual. Un ritual que carecía de fe y que pronto caería en desuso antes del fin de la dictadura. Como señaló César Campodónico si "la figura de Artigas militar fue la que quisieron reivindicar los militares uruguayos que gobernaron a fines del siglo XIX [...] la figura muda de 'Artigas de domingo' es la de los militares fascistoides del Uruguay de hoy".¹³⁰

Roger, "Notas para una caracterización y periodización de la producción espectacular uruguaya durante la dictadura" en *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. O. Pellettieri, compilador, Buenos Aires, Corregidor, 1995, 235-245.

¹²⁸ Es muy conocida su frase: "Mi autoridad emana de vosotros y ella cesa ante vuestra presencia soberana" pronunciada en el Congreso de Abril de 1813 ante los diputados elegidos por los pueblos de la Banda Oriental. Ver Washington Reyes Abadie, *Artigas y el federalismo en el Río de la Plata*, de *Historia Uruguaya. Tomo 2. 1810-1820*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990, p. 109.

¹²⁹ Compárese ese pomposo título, que propone la grandilocuente metáfora del sol para todo un continente, con el didáctico de El Galpón: "Artigas general del pueblo" (1984) y el título simbólico con arraigo telúrico de Mauricio Rosencof: "...Y nuestros caballos serán blancos" (escrito en parte en prisión en el último periodo de la dictadura y completado una vez en libertad).

Contra el congelamiento y deformación del ideó mito de Artigas del que buscó apropiarse la dictadura nació en el sistema político el mito de Aparicio que reivindicaban los políticos blancos en los años finales de la dictadura¹³¹, y en la producción simbólica el *Artigas, General del pueblo* de El Galpón en el exilio y otra pieza sobre el mismo héroe que nace en las cárceles: *Y nuestros caballos serán blancos* de Mauricio Rosencof¹³². El "Artigas" de El Galpón es una obra didáctica, brechtiana en toda su concepción escénica y en su estructura profunda, busca una toma de conciencia histórica del espectador y destaca, sobre todo, al Artigas estadista, al republicano y al revolucionario social, más que al federalista a ultranza, al obcecado y astuto gaucho militarizado, al caudillo bravo e irreductible, vital y astuto. Como señala Abril Trigo destacando la importancia de esa figura legendaria de ese héroe convertido en ideó-mito:

Desde el Artigas marmóreo, inescrutable, críptico, hierático que el fascismo procurara imponer [...] hasta el metódico, revolucionario social que el Galpón intentara, con su programa desde la otra orilla del exilio [...] hasta la reflexión que sobre la derrota arañara Rosencof desde lo hondo de sí y del infierno: siempre Artigas (Trigo 1990, 249-250).¹³³

Estas apariciones, en la producción simbólica bajo la dictadura, de un héroe positivo en el sentido tradicional y con intenso poder simbólico en el imaginario de la sociedad uruguaya, a partir de reelaboraciones de la figura de Artigas, están limitadas, sin embargo, por su carácter netamente excéntrico con respecto al funcionamiento social.

¹³⁰ Citado por Abril Trigo, ob.cit. p. 238.

¹³¹ Ver Abril Trigo, ob. cit. p. 236.

¹³² La obra ha sido publicada: *...Y nuestros caballos serán blancos*. Montevideo, Arca, 1994.

¹³³ En esta apropiación de la figura de Artigas por los más diferentes sectores de la cultura uruguaya Abril Trigo señala su presencia en el teatro, desde *El martirio de un patriota* (1895) de Antonio N. Pereira, o el *Artigas, drama criollo en cuatro actos y una apoteosis* (1898), de Washington Bermúdez (Citados por Abril Trigo, 1990, 55 y ss.) hasta el de Rosencof, pasando por el curioso *José Artigas 1764-1820. Animación de la vida del héroe en 64 episodios basados en documentos históricos* por Benito Nardone, en el Diario Rural de 1951 (Trigo, 269), o dos obras de teatro didáctico: *Abril 1813* de Juan Carlos Legido y Alfredo Castellanos (1963) y *Recuerde usted a Artigas, señor!* (Montevideo, Circa, 1965) de Héctor Plaza Noblía (Trigo, 237).

Se trata de una obra de propaganda del régimen, de escaso valor literario y casi nula repercusión social, impuesta por el autoritarismo de un poder deslegitimado en el caso del *Artigas, sol de América* de Genta, o de una creación desde el exilio en México, y que será presentada en Montevideo en la postdictadura, en el de *Artigas, general del pueblo* de El Galpón, o de una secreta y obstinada escritura, en medio del horror del encierro y la tortura, en el caso del texto de Rosencof (escrito en 1984 y estrenado recién en el 2002), donde el personaje reaparece desde la perspectiva de la derrota, como un héroe que no claudica e incluso como una relectura y relativización del fracaso. Un héroe que desde la derrota sigue siendo un ejemplo aleccionante, por lo tanto; con reservas de grandeza, que contribuyen a prolongar la presencia y la vigencia de ese ideo-mito en el imaginario colectivo, aunque este texto sólo circuló después de 1985 y sólo fue puesto en escena en el 2002, en un espectáculo que tuvo muy poca repercusión y poco público, lo que refuerza la no incidencia o muy acotada incidencia de esa figura del héroe en el sistema teatral que nos ocupa.

8.2. Un héroe positivo en la leyenda: *El Herrero y la Muerte*.

Otra aparición de un héroe positivo que proviene de los relatos legendarios y de una profusa intertextualidad, como veremos, donde el personaje adquiere dimensiones míticas y alegóricas, es el caso del personaje central de *El Herrero y la Muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi (Teatro Circular, 1981). En el espectáculo, un hombre llamado Miseria (al igual que en la leyenda europea o *En la diestra de Dios Padre* (1897) de Tomás Carrasquilla, un gaucho de estas tierras (como en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes o en *El Herrero y el Diablo* (1957) de Juan Carlos Genet), un gaucho como otros, generoso, haragán y astuto es capaz de enfrentar a los poderes terrenales y celestiales, de alternar con el propio Nuestro Señor y con San Pedro, de desafiar al comisario, al gobernador y a la propia muerte, y salir triunfante.

Es interesante observar que cuando por fin nos encontramos con un héroe que parece cumplir con todas los rasgos que lo caracterizaban desde la epopeya antigua, como aparente mentiz a nuestras observaciones sobre la degradación y disolución del héroe y el personaje,

en la producción simbólica de la dictadura, estamos frente a un héroe de leyenda, cuyas acciones transcurren en el nivel del mito. Más aún, toda la representación se sitúa desde el comienzo en un encuadre que subraya el carácter legendario y mítico de su universo referencial, de ese mundo imaginario al que remite el espectáculo, ubicando así en otro plano a los personajes y sus acciones, como forma de burlar, también, la vigilancia de la censura.

El carácter legendario queda reforzado, además, por el tono de relato de fogón que adquiere el espectáculo a través de múltiples indicadores verbales y no verbales. Entre estos últimos recordemos la escenografía de Osvaldo Reyno, que proponía la presencia dominante de un árbol de retorcidas ramas recubiertas de trapos de colores y un balcón en el que se asomará Nuestro Señor conversando con San Pedro que le ceba mate (multiplicando y cruzando diferentes niveles de ficción). Por otra parte la acción comienza con un relator que encarna el mismo actor que representará al gaucho Miseria, quien se pone en cucullas después de encender un cigarrillo, se cruza de brazos y en un tono confidencial y con acento criollo se dirige a los espectadores que lo rodean en el espacio envolvente de la Sala Uno del Teatro Circular: "Les voy a contar una historia pa' que se la cuenten a sus amigos cuando estén en la mala".

De este modo se subraya con recursos brechtianos refuncionalizados la separación entre ambos universos referenciales ubicando la acción de la obra en otra esfera que la del universo contextual socio-histórico de los espectadores, pero sólo como procedimiento para evitar los controles de la censura, ya que el espectáculo apela de múltiples formas a la complicidad del espectador y a su identificación con el gaucho Miseria, y no a un distanciamiento crítico, como cuando San Pedro le grita hacia el final:

San Pedro (*desde el Paraíso*): ¡Aguantate ahí criollo lindo, que mientras hay vida hay esperanza!.

Coro.- ¡Viva, Miseria! ¡No le aflojés, Miseria!

Muerte.- ¡Muevan tabas! (*A Miseria*) ¡Y vos, esperame ahí, que ya volveré a buscarte!

De mí no se escapa nadie.

Miseria.- Aquí te espero:

Que no hay tiento que no se corte

*Ni tiempo que no se acabe.*¹³⁴

(Se oye la guitarra del comienzo, melancólica, distante).

(Curi, Rein, 1982, 43).

8.3. Algunos antihéroes en escenificaciones de textos uruguayos

Frente a estos ejemplos tan particulares, se puede señalar, en cambio y con abundancia en los textos dramáticos nacionales escenificados bajo la dictadura, la frecuente aparición de antihéroes, de personajes sometidos a la violencia o a la fuerza arbitraria, a instituciones opresoras y deslegitimadas o a un poder indefinido y misterioso, en estrecha vinculación con espacios clausurados, ominosos y destructores, como hemos visto. Generalmente el héroe es destruido al final de la obra, o anulado y muchas veces asesinado.

Predominan así los espectáculos que muestran la derrota del héroe, o su degradación, como personaje sometido o preso, pero que aún lucha moralmente como en *El Mono y su sombra* (Teatro Circular, 1979) o como víctima expiatoria sacrificada al final por dos demenciales representantes de una ideología fascista en *Pater noster* (Teatro Alianza 1979) o la disolución de la condición humana, la pérdida de la memoria y de la conciencia de los dos personajes, en un espacio indeterminado y amenazante, como en *Alfonso y Clotilde* (Teatro de la Ciudad, 1980) de intertextualidad neovanguardista, donde la presencia de un poder terrible y desconocido, del que intenta escapar la pareja, como sujeto dual, despoja

progresivamente a esos protagonistas de sus sentimientos y hasta de sus coordenadas espacio

¹³⁴ Los dos versos finales son del Martín Fierro y no figuran en el texto publicado, aunque el actor los decía siempre. Al preguntársele al director sobre esta alteración, contesta: "Ah, él lo hacía siempre, pero en el texto no está". (Entrevista personal, 12 de marzo de 1992). Para un análisis de otros aspectos del espectáculo ver aquí mismo capítulo 6, y en Mirza, Roger, "De la desacralización liberadora a la denuncia: I" en *La escena Latinoamericana N° 2*, agosto de 1989, Buenos Aires, Kiel, editorial Galerna/Lemcke Verlag, 52-56.

temporales, su memoria y su lenguaje, destruyendo su condición humana, bajo el efecto de un miedo creciente.¹³⁵

En *El huésped vacío* (Alianza Francesa, 1980), la parábola sobre la violencia y la degradación humana se construyen, también, con procedimientos del teatro del absurdo, aunque en función de una tesis realista que intenta mostrar hasta qué punto la codicia y el sometimiento a la fuerza y el poder pueden disolver los lazos afectivos más fuertes y destruir las solidaridades sociales. Se mantiene también el principio constructivo del encuentro personal, para el desarrollo de la acción, aunque parodiado, porque esos encuentros están distorsionados por la incidencia de un personaje invisible, y por la gradual ferocidad del poder ejercido por el extraño visitante y especialmente sobre el padre a quien termina por esclavizar totalmente.

En efecto, la degradación del héroe es la consecuencia de la extraña e hipnótica presión de ese personaje misterioso, de origen desconocido, que llega acompañado de una invisible mujer o animal que en la puesta en escena (retomando una alusión a la cadena que los une) está figurado por una gruesa y larga cadena de acero. El marido se dirige continuamente a ese ser invisible, como su mujer: reflexiona con ella, le comenta los hechos, se burla de los habitantes de la casa, la invoca para exigir las condiciones más duras de su hospedaje, o le hace servir leche en un plato en el suelo, pero también le ordena hacia el final arañar y destrozar con sus uñas al dueño de casa. Aparecen, así, varios recursos de intertextualidad absurdista, como la causalidad implícita, la ambigüedad con respecto al origen del personaje y sus fines, así como la incoherencia con respecto a algunas coordenadas espacio-temporales y a ciertas leyes físicas, el espacio clausurado, entre otros.

Ese personaje siniestro, que irrumpe en una casa de familia, aprovecha progresivamente sus propias debilidades, su estrechez económica (con alusiones concretas a la insuficiencia de sus ingresos, a la inutilidad de sus sacrificios para obtener luego una

¹³⁵ Ver comentario más amplio de esos espectáculos en Cap. 6 y 7. Algunas nociones ya se adelantan, también, en Mirza, Roger, "El espacio y el héroe en el teatro bajo la dictadura en el Uruguay. 1973-1984" en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Osvaldo Pelletieri editor, Buenos Aires, Galerna/Fac. de Filosofía y Letras (UBA), 1995, 255-264.

miserable jubilación del estado) y su codicia, para doblegar la voluntad de todos a través del padre, hasta someter a los débiles y pasivos integrantes de ese hogar, expulsarlos y convertir al padre en un esclavo a quien se somete plenamente con dinero, amenazas y golpes. Del mismo modo la casa fue primero despojada de todo su contenido, para su conversión final en un espacio vacío y cerrado que deberá clausurar el propio padre, como se sugiere al final.

Ese doble deterioro del espacio y del héroe, articulan al mismo tiempo, una serie de aspectos morales y sociales, con referencias directas (la jubilación, el sueldo) pero también alegóricas, a la situación contextual, desde el punto de vista social e histórico, y que aludían a la arbitrariedad de un poder no legitimado que se ejerce por la fuerza sobre un grupo social y que expulsa, somete, degrada, encierra o destruye a sus integrantes. Alusiones, que eran fácilmente semantizadas por los espectadores que vivían en un clima de opresión y amenaza permanentes, con la aparición, hacia el final de otro rasgo característico del microsistema de resistencia en su segunda fase: la presencia de violencia física en escena, en un cruce de recursos absurdistas y realistas reflexivos.

El tema de la casa ocupada, invadida, que se vuelve extraña por la irrupción de personajes siniestros, es también el caso de *Pater noster*, y se vuelve particularmente simbólico, como expresión de un sentimiento de miedo y amenaza, en un espacio que tradicionalmente ha representado siempre el lugar del refugio del yo, el lugar de la seguridad y de la protección, del yo personal y privado, como resguardo ante las amenazas del exterior, cuando no son posibles o se han vuelto muy peligrosas las apariciones en los espacios públicos. De allí que se vuelva particularmente significativo que en las circunstancias particulares del país y en la producción simbólica de la dictadura, la casa aparezca como un lugar amenazado, como el espacio del desamparo y la desnudez, de la inseguridad, la destrucción o la muerte.

En *Los cuentos del final* (Comedia Nacional, 1981) el personaje central es claramente un antihéroe, un hombre gris, cuya atonía, pasividad y apatía contribuyen a la degradación y destrucción (también física) de la casa y de todo el núcleo familiar. Por otra parte el desarrollo temporal revela la progresiva destrucción de la "casa" que conserva

huellas de antiguos esplendores, como metonimia del núcleo de poder, centro de organización y jerarquización del entorno. Al mismo tiempo el espectáculo propone un doble espacio, con acciones y diálogos simultáneos, el espacio de los señores y el de los criados, con múltiples cruces entre ambos como forma de contrastar dos mundos que se cruzan determinándose mutuamente y que la obra refleja dramáticamente por la intersección de los dos discursos. Pero la relación que se establece entre ambos es sólo aparente la Señora Leonor logrará huir y convertirse en la compañera de Rulo, pero sólo por una noche, luego desaparece o muere como queda sugerido, mientras que Rulo vuelve. Del mismo modo Chela, la criada, pasará a asistir a la achacosa Pilar, pero terminará por irse con su amante.

Se terminaron los cuentos que se contaban los habitantes de la casa para evadirse de la realidad. A su vez el desarrollo temporal es simétricamente opuesto: mientras todo se va derrumbando en la casa y los personajes se centran en la evocación de un pasado añorado, o en la parálisis ante la vida (como la semiparálisis de la anciana Pilar que se siente comida en vida por los gusanos y grita toda la noche), o en la esterilidad de Leonor y Agustín. En ese universo cerrado y opresivo donde sus integrantes se dedican a la agresión mutua, a los reproches y las acusaciones, en un despedazamiento de sus vidas, en la pieza del fondo, en cambio, la necesidad obliga a los criados a afrontar el presente y resolver lo inmediato. En medio de la incertidumbre material el tiempo se vuelve propicio, y la vitalidad de esos seres se apoya en su juventud así como en la preñez de Chela, de modo que el pasado queda eclipsado por la esperanza en el futuro y su destino resulta abierto.

En el mundo en ruinas de los señores, en cambio, el destino parece cerrarse sobre ellos y sobre su casa, en una destrucción que progresa inexorablemente, como la enfermedad de la anciana madre y el deterioro físico de la mansión que es el significante material de aquella: "la casa se parece cada vez más a mamá" (Varela, 1992, 939). Lo que debió ser vivido como hogar, es decir como espacio acogedor, protector, lugar de creación y de vida, se ha convertido en lugar de descomposición, enfermedad y muerte. Las hendiduras de la casa se profundizan, el jardín invade el estar y las paredes se desmoronan. Pero mientras los jóvenes criados más libres y vitales, logran abandonar el lugar, los intentos de huir de los señores fracasan. Leonor, la mujer todavía joven, logra escapar por una noche con Rulo, el

compañero de la criada, como intento de reconstruir un destino, pero desaparece o muere, mientras que Agustín, el dueño de casa, sucume a la parálisis y permanece encerrado con su dominante madre, en medio del derrumbe final y la amenaza de la muerte:¹³⁶

(Agustín ha empezado a escribir, mientras Pilar deja escapar a veces un extraño gemido que a veces se confunde con su respiración).

Agustín: Querido amigo: pido perdón por mi silencio [...] Todo va bien y hoy es un día como otros [...] Todo va mal. Mi vida es monótona y sin sentido. Me aburro en el estudio esperando a clientes que nunca llegan. En casa la rutina diaria se altera por algunos desprendimientos del cielorraso. La casa se parece cada vez más a mamá. Gime algunos días, escupe ladrillos y revoque, pero nunca se derrumba totalmente. Ahora escucho ruidos, creo que una pared del garaje se está viniendo abajo. Pienso que esto no va a durar mucho más. Mamá y la casa son una misma cosa. Leo ya no está con nosotros. Es una larga historia que algún día te contaré...

(Varela, 1992, 939)

La pasividad del personaje que permanece inalterada ante la descomposición de su mundo, la pérdida de su mujer, el disgusto con su trabajo, la agonía de la madre y el derrumbe de la casa, se vuelven alegoría de otros desmoronamientos, en un sombrío desenlace que apunta alegóricamente a la situación del país entero. Del mismo modo que la madre y la casa "son la misma cosa", el escenario se convertía en imagen del derrumbe del país y la parálisis de sus habitantes. Esa interpretación es la que apareció, también, en la recepción del público, para el que fue un "significativo impacto" que provocó intenso "compromiso testimonial con una realidad acuciante", favorecida por la "avidez especial" del público frente a todo lo que "pudiese convertirse en caja de resonancia de inquietudes, deseos y preocupaciones que la prensa no contemplaba" (Loureiro, 1992, 871).

¹³⁶ Ver comentario más amplio en capítulo 6 de este trabajo. También en "De la desacralización liberadora a la denuncia: II" de Roger Mirza, en *La escena Latinoamericana* N° 2, agosto de 1989, Buenos Aires, Kiel, editorial Galerna/Lemcke Verlag, 57-60.

La misma pasividad del héroe, aunque con un final menos sombrío, y un lenguaje también cifrado y lleno de metáforas aparecía ya en *Las gaviotas no beben petróleo* (Teatro Circular, 1979), del mismo Varela, donde el protagonista de carácter débil, conflictuado y pasivo, se debatía entre el amor de su amigo, de su novia y de su dominante madre, en un intento de conocerse a sí mismo, para alcanzar cierta autenticidad y una forma de libertad.

La tentación del escape, la huida, como única forma de ruptura con la rutina y la degradación y hasta de sobrevivencia posible de un sujeto, aparece, también, y es el núcleo de la obra de Alberto Paredes, *Decir adiós* (Teatro Circular, 1979), como vimos. La decisión de “decir adiós” de la protagonista (que lleva el nombre de Nora de *Casa de Muñecas* de Ibsen, en clara alusión intertextual a los derechos de la mujer y su condición sometida), se vuelve extrema expresión de libertad de un sujeto femenino que se autoasume como conciencia lúcida, centro de decisión y núcleo ordenador de un destino. Y de ella parece depender su posibilidad de escapar a las condiciones impuestas por un entorno mediocre, moralmente degradado y vitalmente amenazante.

A diferencia del texto de Ibsen, sin embargo, la obra de Paredes no ofrece antecedentes que justifiquen esa decisión de Nora, ni asideros concretos para esa decisión. Esa ausencia de una causalidad explícita, del mismo modo que el carácter circular de la acción, como señalamos, proyecta la pieza a un nivel simbólico que apunta en forma ambigua a varias causas y motivaciones, en un texto abierto que multiplica las posibles semantizaciones del espectador y su conexión con el clima de asfixia social y política que vivía la población.

Por otra parte, encontramos nuevamente en *Semilla sagrada* (Teatro del Notariado, 1983), de Sergio Otermin, al héroe degradado, al personaje pasivo, en un profesor de estilo conservador que se había construido una escala de valores humanistas en base a los clásicos que leía y enseñaba, y que ve desmoronarse el mundo de seguridades que había construido hasta entonces a medida que descubre y padece las transformaciones políticas y sociales que van destruyendo sus creencias y su entorno: su hijo preso y posteriormente muerto por su

militancia de izquierda y el enfrentamiento con su hija que termina por abandonar el país. Ante la caída de sus ideales educativos y sociales el personaje intentará una tímida reacción cuando decida quedarse al final, aunque sin clara noción de sus motivos, con esa oscura conciencia de una obligación moral y un destino a cumplir.

En medio de una sociedad degradada por las desigualdades, el abuso de poder, la arbitrariedad y el despotismo, pero también por el miedo, el sometimiento y la costumbre, el antihéroe de esta obra busca confusamente una salida. Aunque la degradación de la sociedad y la confusión de su búsqueda ya no son las que define Lúkacs para el héroe demoníaco de la novela realista del siglo XIX,¹³⁷ el desarrollo de la acción en *Semilla sagrada* presenta también el itinerario de la confusa búsqueda de ese profesor en medio de un profundo desencanto: “Y uno se pone desesperadamente a buscar algo a que agarrarse, algo en que creer... Pero cada año que llega derrumba los viejos ídolos y uno va quedando rodeado por un mundo de escombros” (Otermin, 1992, 37), y más adelante vuelve sobre el tema de la búsqueda: “Durante años me estuve preparando inconscientemente para algo [...] algo que en definitiva no tenía idea cierta de qué podía ser. Pero lógicamente uno siempre busca.” (Otermin, 1992, 91). Al final logra entrever una posible respuesta e intenta una tímida resolución que lo saca de su autocompasión y de su pasividad cuando después de la muerte del hijo y de haber decidido marcharse con su hija cambia su decisión y decide quedarse en el país “ahora que va a haber tanto trabajo para hacer”, para “poner el hombro” (99).

Importa señalar que el espectáculo se estrenó en el penúltimo año de la dictadura, después del plebiscito de 1980 y de las elecciones internas de algunos partidos políticos desproscriptos en 1982, y aunque el régimen autoritario seguía siendo fuertemente represivo, las promesas de elecciones (parciales) y las conversaciones políticas permitían esperar el fin

¹³⁷ En Lúkacs la búsqueda del héroe es una búsqueda degradada, porque no sabe bien qué busca, y por eso la forma interior de la novela es la de una conciencia que busca y se busca. Al mismo tiempo esa búsqueda de valores auténticos se hace en una sociedad también degradada por la ausencia de un sentido inmanente que la justifique, un sentido que “atravesase de lado a lado la realidad” y su sustitución por convenciones o por situaciones de facto (1966, 85), valores que en la sociedad burguesa serán el individualismo, el ansia de poder, el dinero (Goldmann, 1967, 34).

de la dictadura en un futuro no tan lejano. Es a partir de ese horizonte de expectativa y de ese contexto que fue producida y recibida la obra y esa decisión del personaje central de quedarse en el país. Pero, además, la decisión del profesor tiene cierta ambigüedad, de acuerdo con toda su actitud, ya que la expresión “poner el hombro” pertenecía más bien a sectores conservadores que también deseaban el fin del terror pero no incluían entre sus reclamos el fin de las injusticias sociales, por ejemplo.

La derrota del héroe ante el poder en *Doña Ramona*

En *Doña Ramona* (Teatro Circular, 1982) de Víctor Manuel Leites, sobre la novela de José Pedro Bellán, encontramos una escenificación del poder económico en una familia acomodada de cuatro hermanos donde el único varón está al frente de la barraca que han heredado y que sostiene el bienestar y el estatus de ese grupo familiar en medio de la sociedad patriarcal uruguaya de comienzos de siglo y de la época de las reformas de Batlle en su primera presidencia (1903-1907). Así, la ley de nueve horas de trabajo (que después se reducirán a ocho), el descanso semanal, la ley de divorcio, la eliminación de los crucifijos en los hospitales públicos, el reconocimiento del derecho de los obreros a la huelga y a organizarse en sindicatos, que introduce el gran estadista uruguayo a lo largo de su carrera política, serán temas de conversación de algunos de los personajes de la obra.

A través de la presentación de un cuadro familiar asistimos, al mismo tiempo, a la reconstrucción de un ambiente, una época y una sociedad del Montevideo del novecientos, con sus costumbres, sus prejuicios, sus ataduras, su ascendente clase media, pero también sus luchas, sus relaciones de poder y sus perspectivas, en un universo urbano.

En esa familia, la llegada de Doña Ramona como ama de llaves es recibida con simpatía y amabilidad por las hermanas y el hermano y posteriormente incluso con admiración y respeto, cuando la ama de llaves revele la fuerza de su carácter y la eficacia de sus servicios adquiriendo cierta autoridad en nombre de una moral y unas prácticas sociales que pertenecen a la clase dominante y que ha asimilado como propias. De modo

que el carácter autoritario y la beatería ampulosa y exterior de Ramona, que es su más fuerte apoyo y su coraza contra lo que considera amenazas y peligros de la vida, con su hábito negro, su rosario, su crucifijo y los textos de San Pablo que recita con frecuencia, serán aceptados al principio por las hermanas en nombre de su eficacia.

También se someterán al despliegue de orden y organización de la casa (control de la criada, incorporación de una balanza, verificación de los gastos, realización de un inventario, exigencia de puntualidad y formalidad en la mesa, cancelación de las salidas a misa rehabilitando el oratorio de la casa); porque, al fin y al cabo Doña Ramona aparece como representante de valores e ideales que son los de la posición social de esa familia: el orden, la eficiencia, el control, la buena administración. Ha adoptado la ideología de sus propios dueños y se ha olvidado de su condición de dependiente.

Su autoridad crece apoyada en su educación religiosa y sus convicciones ideológicas, pero también en el respaldo y admiración del hermano mayor que pasará de esa admiración a la atracción erótica y al amor. Con implacable lucidez Amparo al descubrir ese amor percibe la amenaza de que Doña Ramona se convierta en la dueña de casa y todos los escrúpulos morales y religiosos resultan débiles frente al temor de perder su posición como les dirá a las dos hermanas:

AMPARO: ¿Has pensado que podés terminar en una situación muy parecida a la de Magdalena? [...] ¡Si Doña Ramona se llega acasar con nuestro hermano, también lo hace con el titular de nuestra firma, que lleva nuestro apellido! Y eso no sucederá mientras yo pueda evitarlo. No sé lo que manda la moral o la religión en estos casos, pero me tiene sin cuidado. A ninguna de las dos se les ha ocurrido pensar cuál será nuestro lugar de ahí en adelante. ¿Quién será la dueña de esta casa, de la quinta, de la barraca, de todo? ... ¿Sería yo que al fin y al cabo soy tu hermana? ¿Concepción acaso? ¿Vos con el poder de tus ideas? ¡No m'hijita! La dueña sería ella. La que ahora es nuestra empleada pasaría a ser la patrona ¡Ja! ¿Qué les parece el cambio? No me preocupa mañana, ni pasado. Te hablo de aquí a unos meses, o años. Vendrán hijos, sobrinos encantadores, sin duda. Todo muy bonito, muy conmovedor... ¿pero

qué nos espera a nosotras? ¡Porque allí no contamos para nada ni para nadie!
 [...] Pasaríamos a depender de ella como Magdalena depende ahora de
 nosotros. ¡Mucho peor! Porque Magdalena al fin y al cabo puede irse.
 Nosotros no podemos, no nos animaríamos nunca. Somos de buena familia, y
 eso quiere decir, entre otras cosas, que somos inseparables de lo que tenemos.
 ¡Y está muy bien que así sea!

CONCEPCIÓN. Bueno tampoco hay que suponer que todos los hombres en
 esa situación se casan.

AMPARO (*Suspira, casi aliviada*) Esa, justamente esa, es mi esperanza
 (*Ambas miran a Dolores, que comienza el mutis, pensativa y cabizbaja*) ¿Y
 vos?

DOLORES. Me dan ... lástima. (*Sale*).

(Leites, 1992, 603-604)

Amparo y Concepción, con el sometimiento final de Dolores, encontrarán los
 medios de destruir las aspiraciones de Ramona, revelando la verdadera condición y la
 ferocidad con que pueden defender su posición social, su pertenencia a determinada clase y
 sus privilegios. Utilizando más el deseo del hermano mayor que su amor, así como la
 vulnerabilidad de Ramona desgarrada entre su dignidad, su moral, su religión y la fuerza de
 su atracción por Alfonso, las dos hermanas, incitarán y empujarán a Alfonso a la violación
 de la ama de llaves, humillándola y cancelando sus probables aspiraciones a un matrimonio.
 La decisión final de Amparo es contundente: Ramona comerá en la cocina con la criada. La
 derrota del personaje protagónico de Ramona, cuyos valores religiosos y morales algo
 exteriores pero auténticos cederán paso gradualmente a la pasión amorosa con la que lucha
 primero hasta la enfermedad y a la que se entrega luego, hasta la derrota final, es el triunfo
 por lo tanto del poder de la clase dominante, con su dinero, sus privilegios y sus prejuicios,
 que arrasan con su moral y también con el amor auténtico.

Una de las atracciones del espectáculo que también contribuyó al éxito de público
 que obtuvo (más de cuatro años en cartel y varias decenas de miles de espectadores) es que

ofrecía una imagen del Uruguay anterior a la dictadura, con sus “costumbres poco severas, abiertas, indolentes, indulgentes” (Payrá, 1994, 135). El Uruguay de las reformas de Batlle que están en el origen del estado paternalista y benefactor que desde las primeras décadas del siglo buscó anticiparse a los conflictos de clase para evitar enfrentamientos; un estado mediador entre las diferentes clases que aprovechó los años de bonanza económica para actuar como redistribuidor de la riqueza, como garantía de la justicia y de la paz social, que inauguró una sociedad relativamente homogénea, integradora y tolerante, y que sería arrasada por el surgimiento de una fuerte crisis económica, el deterioro de los ingresos y la adopción del libremercado y el liberalismo económico, que provocó fuertes enfrentamientos, desde fines de los años cincuenta y hasta la dictadura.

La alusión a esa imagen hoy mítica de un país integrador frente a la lógica de exclusiones, desagregación y fragmentación social que provocó el régimen de fuerza se volvía un fuerte atractivo para la población y convertía la concurrencia en un acto de rechazo y de resistencia. Esas mismas alusiones a fragmentos concretos de nuestra historia constituía, además, una fuerte referencialidad al contexto histórico a pesar de su distancia temporal, por su carácter fundante.

En cuanto a otros aspectos del microsistema de resistencia, la obra presenta una ligera variante de la degradación del héroe: el personaje de Doña Ramona despliega una gran actividad y su destrucción y degradación se producen recién al final de la obra, después de un aparente triunfo inicial. También aparece un rasgo importante de la segunda fase del microsistema de resistencia, la presencia de la violencia en escena: Doña Ramona es violada y sometida en una acción que se inicia en escena. Al mismo tiempo, el espectáculo se convertía en una denuncia contra la ideología del orden impuesto por la fuerza, del sistema de poder que defendía los privilegios de una clase avasallando el derecho, la moral y la justicia.

8.4. Antihéroes en escenificaciones de textos no uruguayos

En espectáculos sobre textos no uruguayos, pero que citaremos por su incidencia en el sistema teatral y por tratarse de recepciones productivas, apropiaciones de intertextos no uruguayos tratados con gran libertad y entre las que debemos mencionar como ejemplos de espectáculos donde aparece la degradación o disolución del héroe, *Delirios* sobre textos de Ionesco (Alianza Francesa, 1979), que culmina con la aniquilación del personaje como ser humano. Pero también el formidable paradigma de *Prometeo* (Alianza Francesa, 1979) en puesta en escena de Luis Cerminara, aunque en este caso la derrota del héroe es también su triunfo, el de su resistencia frente a la fuerza y su desafío al poder autoritario. Del mismo modo, el no sometimiento y la rebeldía frente a la manipulación y explotación que ejercen sobre el obrero los poderosos aparece en *La empresa perdona un momento de locura* (Teatro Circular, 1981), del venezolano Rodolfo Santana, aunque termine con el fracaso y la claudicación del personaje.

Entre los textos rioplatenses importa mencionar *La nona* (Comedia Nacional, 1978) de Roberto Cossa que Pellettieri clasifica como “drama realista reflexivo de intertexto sainetero de la segunda versión” (1997, 220), integra el microsistema de resistencia en su segunda fase, como alegoría de un poder devorador y avasallante que termina con la destrucción completa de su familia. La puesta en escena de Dumas Lerena que tuvo reposiciones en 1980, 1981 y 1982 con gran éxito de público, acentuaba la caricatura del personaje de la Nona encarnada por un veterano actor, Alberto Candéau, con desbordes de ferocidad y humor negro que resultaban muy claras

para que a través de la vieja y de su digestión arrasadora se entiendan cosas de mayor alcance, como el estrago que provocan otras fuerzas incontenibles, la situación de otras víctimas atrapadas en el proceso de otros despojos, la amplitud de otras miserias y explotaciones de este mundo. (J.A. en *El País*, 17-10-1982, p.15).

La alusión al contexto histórico y político resultaba claro, pues, para la recepción del momento y multiplicaba los efectos del espectáculo.

Otro espectáculo que podemos vincular al microsistema de resistencia fue *El Señor Galíndez* (1984) de Eduardo Pavlovsky que presenta a dos torturadores profesionales preparándose para su tarea, que intentarán aplicar luego al cuerpo de dos prostitutas. Las referencias a los aspectos más siniestros de una organización jerárquica, con ejecutores especialistas en torno a la tortura, la permanente violencia en todo el diálogo y en la preparación ceremonial de la escena de la tortura, en la necesidad física de los torturadores de pasar a la acción y luego en los golpes, ataduras y sometimiento de las dos mujeres, como preparación, tenían un fuerte correlato social que volvía más intensos los efectos de esas acciones en el espectador, del mismo modo que las órdenes telefónicas que aludían a un centro de poder superior que paga y cuyas órdenes son acatadas, como alusión al carácter institucional de la acción. Pellettieri ubica a esta pieza con puesta en escena de Jaime Kogan, en un realismo estilizado, que siguiendo a Joe Chaikin y el Open Theater, jerarquiza el cuerpo con intensificación en la actuación apoyada en el cuerpo del actor y sus transformaciones continuas, con cambios bruscos no graduales, con preeminencia del lenguaje extralingüístico sobre el lingüístico con exasperación de lo biográfico y lo confesional. Se trata de puestas en escena que seguían el modelo del teatro realista aunque profundizando su relación con lo social (1997, 242-243). Coincide con esa línea la puesta en escena de Iván Solarich con el grupo de La Comuna que respondía a tendencias similares que jerarquizaban la presencia del cuerpo en escena, a partir del modelo de Artaud y Grotowski.

También pertenece a ese teatro de resistencia la provocativa lección de *La señorita Margarita* (1980) del autor brasileño Roberto Athayde, que fue puesta en escena por Mario Morgan y que se convertía a través de la figura despótica y las invectivas de una maestra, en una eficaz caricatura contra los abusos del poder y contra todo autoritarismo.

En cuanto a los clásicos universales deben destacarse la inclusión en el repertorio de esos años desde *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, dirigido por Mario Morgan en 1979, o *El proceso* de Kafka (1982), hasta *Electra* de Sófocles en versión y dirección de Eduardo Schina, y una nueva versión de *Marat Sade* de Weiss con dirección de Federico Wolff, las tres últimas por la Comedia Nacional. Pero también *Tirano Banderas* de Valle Inclán bajo la

dirección de Héctor Manuel Vidal, por el Teatro Circular y *La cacatúa verde* de Schnitzler por el Teatro de La Gaviota, con dirección de Júver Salcedo, obras de indudable valor contestatario y que tuvieron importante éxito de público.

Un ejemplo destacado de reformulación del héroe en su enfrentamiento a poderes irracionales y brutales en su represión sería el de *Galileo Galilei* (Notariado, 1982) de Brecht, donde nos encontramos ante un planteo crítico del héroe, cuya astucia muchas veces encubre sus formas de lucha y de resistencia, y donde la claudicación aparente puede resultar sólo un repliegue táctico de la inteligencia del héroe ante la desmesura y la irracionalidad y fanatismo de la represión, para preservar la sobrevida de su verdadera resistencia a través de la continuación a escondidas, de su obra. Aspectos que naturalmente provocaron gran recepción del público, quien reconocía en el héroe perseguido pero astuto, sus propias vicisitudes. Como hemos señalado, además, la puesta en escena de Vidal introducía algunos recursos brechtianos refuncionalizados, como la volanteada en medio de la representación que rescataba la gestualidad de otras volanteadas y manifestaciones, con una clara intención alusiva y de complicidad con el público. La misma empatía y comunicación producía la lucha y derrota final de la heroína de *La casa de Bernarda Alba* (Comedia Nacional, 1982) de García Lorca o el sacrificio y martirio de una heroína totalmente indefensa e inocente, en *Mariana Pineda* (Teatro Circular, 1980).

La destrucción del héroe aparece también en una nueva puesta en escena de *La lección*, dirigida por Alberto Restuccia, cuya denuncia contra los extremos del totalitarismo se expresaban a través de la alegoría del aprendizaje del lenguaje y el sadismo de un profesor con su joven alumna, a la que termina matando, para volver a empezar con una nueva alumna. El horror y el sinsentido de esa circularidad del crimen lleva la obra a niveles simbólicos con claros alcances referenciales a la situación contextual del espectador, además de la aniquilación del héroe y de las situaciones de violencia en escena, que la inscriben, entre otras características, en el microsistema de resistencia en su segunda fase, como hemos visto.

Importa señalar, además, que los espectáculos mencionados, sobre textos uruguayos o no, fueron espectáculos relevantes en su momento, y varios de ellos resultaron éxitos absolutos, con reposiciones en varias temporadas y decenas de miles de espectadores, como *El Mono y su sombra*, *Decir adiós*, *Pater Noster*, *Prometeo*, *El Herrero y la Muerte*, *Los cuentos del final*, *La empresa perdona un momento de locura*, *Doña Ramona*, *Semilla sagrada* y *Galileo Galilei*, *La cacatúa verde*, *La nona*, *Un enemigo del pueblo*, para mencionar algunos de los más importantes de esta fase.

A partir de estas observaciones no pretendemos hacer una conclusión estadística, sino destacar algunas formas de degradación y desarticulación de la figura del héroe en el teatro de la dictadura, a través de algunos espectáculos significativos y de importante repercusión en el público. Sin olvidar, por otra parte, la incidencia de factores externos, como hemos visto, tanto en lo social y lo histórico como en las formas artísticas.

La degradación del héroe en la escena de la ficción teatral, en el microsistema teatral mencionado, no deja de ser también el reflejo de otro escenario, el del imaginario colectivo, donde se construyen y elaboran las expresiones simbólicas de una sociedad y que encuentra en ese arte de la presencia y de la comunión que es el teatro, una forma privilegiada de puesta en común, una posibilidad de incorporar a los otros, de disolver la alteridad en la identidad de lo comunitario.

La posibilidad de un encuentro identificatorio, como ejercicio colectivo de participación pública en plena dictadura, en medio de una vigilancia permanente y un estrecho confinamiento en la vida privada a que se veían reducidos los individuos, se volvía una formidable posibilidad de romper con ese aislamiento. Un ejercicio de encuentro comunitario, por lo tanto, cuando estaban prohibidas y vigiladas las formas de reunión, pero un ejercicio, también, de elaboración de algunos de los traumas provocados por la terrible fractura histórico-social de la dictadura.

A través de la ficción y de la empatía con los personajes de la ficción, en la proyección e identificación con esos antihéroes, los espectadores participaban, también, de

un espacio de autoreconocimiento, un lugar de confrontación con algunas imágenes de su propia realidad, como primeros intentos de elaboración de la propia historia, en ese largo proceso de trabajo de la memoria colectiva.

CAPITULO 9

Poder y censura en el teatro uruguayo bajo la dictadura de los setenta¹³⁸

- 9.1. Censura y teatro: dos instituciones imbricadas**
 - 9.2. La censura durante la dictadura.**
 - 9.3. La pérdida de las garantías constitucionales.**
 - 9.4. La censura y los medios de comunicación.**
 - 9.5. Clausura de instituciones teatrales: el caso de El Galpón.**
 - 9.6. Prohibiciones de obras.**
 - 9.7. Inhabilitaciones de personas.**
 - 9.8. El control: un sistema sinóptico.**
-

La aparición de la censura como control desde diferentes instituciones sobre la producción literaria y teatral parece tan antigua como la aparición de ambas artes en la sociedad, y ese control se ejerce por el poder del estado en forma más severa e irritante cuando la legitimidad de ese poder es cuestionada. Todo poder intenta de algún modo

¹³⁸ Este capítulo retoma y amplía algunos aspectos de la segunda parte del artículo: "Poder y censura en el teatro uruguayo. Dos momentos claves: los orígenes y la dictadura de los setenta" Roger Mirza, en *Imagen del teatro*. Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires, Galema-Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2002, 143-155.

organizar la memoria colectiva, legitimar su privilegio a través de diferentes producciones simbólicas y prácticas públicas como rituales colectivos de legitimación. Esa justificación emocional resulta más estable y menos costosa que la fuerza para mantener los privilegios y asegurar su continuidad, como dice Balandier. Porque

un poder establecido únicamente a partir de la fuerza de la violencia, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada [...] por ello se conserva por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial (Balandier, 1994, 18).

Siempre han existido, además, múltiples mecanismos sociales de control –incluso en las comunidades más tolerantes y permisivas– para asegurar la permanencia de rasgos identitarios, la transmisión de determinados valores y la vitalidad de un imaginario colectivo sustentador de una identidad social. Pero una de las constantes de las sociedades intolerantes ha sido la condición monopólica y excluyente del discurso oficial, con la consiguiente acentuación de la censura. Ya Herodoto señalaba lo que puede considerarse el primer ejemplo de censura literaria registrado en Occidente (en época histórica), en el siglo VII A.C. en la ciudad griega de Sición, cuando Clístenes prohibió las competiciones de los rapsodas homéricos hace más de 2.600 años (Gil, 1985, 36). Del mismo modo numerosas prohibiciones han pesado sobre filósofos y poetas en la Grecia de los siglos siguientes y existía una permanente censura sobre el teatro.¹³⁹

El destino posterior de las representaciones teatrales en Occidente ha sido el mismo: desde la Grecia clásica hasta el presente, el teatro ha sido víctima de restricciones y controles, los actores fueron prohibidos o perseguidos en nombre de argumentos políticos, religiosos o morales; fueron considerados seres indeseables e inmorales por esa misma sociedad que le daba al teatro un lugar privilegiado en la formación cultural y cívica de sus

¹³⁹ Recordemos la requisita y quema pública de la obra de Protágoras, la condena y ejecución de Sócrates, además de la censura sobre tragedias y comedias o la prohibición total de representaciones teatrales (así como de la enseñanza de la filosofía y la retórica, y la eliminación de los libros) en Esparta, aunque con algunos períodos de gran permisividad en Atenas (Gil, 1985, 46-57).

integrantes y especialmente la función de educar a través de la diversión, como ha quedado condensado en la famosa fórmula latina *Castigat ridendo mores*.

En Montevideo, donde el teatro ocupó un espacio central en la vida social y pública de todo el siglo XIX y buena parte del XX, esa fórmula será retomada en la inscripción *Canendo et ridendo corrigo mores* que figuraba en la Casa de Comedias de Montevideo creada en 1793 a instancias del propio gobernador, para “divertir los ánimos de este pueblo que podría padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo de la libertad que había adoptado la República Francesa”.¹⁴⁰ Nuevamente aparece el teatro como instrumento político de control social y conservación del ‘statuo quo’. Instrumento particularmente eficaz, además, por su alto poder de socialización, ya que a él concurrían todas las clases sociales incluyendo a los esclavos (antes de la abolición de la esclavitud), un espacio elegido, también, como parte de las celebraciones patrióticas. Entre las primeras obras literarias escritas en el país figuran justamente dramas de exaltación patriótica, como el melólogo pluripersonal *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada* (1808), del presbítero Juan Francisco Martínez, o las obras teatrales de Bartolomé Hidalgo animadas del mismo fervor, unos años después.

Esta vinculación del teatro al poder y a la vida pública se intensificaba cuando la legitimidad misma del poder estaba cuestionada. Así, el primer Censor de Teatro en Montevideo (el propio presbítero Martínez) fue nombrado en abril de 1811, al comienzo del movimiento juntista, por el cabildo de Montevideo que seguía fiel a la corona, para “expurgar de todo papel de comedia [...] expresiones perjudiciales a la Religión Santa y a la sagrada causa que defendemos”. La fiscalización que ejercía el juez de fiestas en custodia de la moral y las buenas costumbres, se vuelve ideológica y política. Pero ese mismo año el presbítero Martínez pedirá licencia y se unirá a las filas revolucionarias (Klein, 1984, 106). Lo mismo ocurrirá con Bartolomé Hidalgo, nombrado director de la Casa de Comedias por

¹⁴⁰ Así lo registró en su testamento Don Cipriano de Melo, el empresario encargado de construir el coliseo por orden del gobernador Don Olaguer y Feliú (Sabat Pebet, 1945, 5). Sabat Pebet puntualiza que el hallazgo del famoso testamento que permitió precisar las circunstancias y fechas de dicha fundación se debe a Torre Revelo, Lauro Ayestarán y Ariosto Fernández. La referencia será retomada luego en Ayestarán, 1950, 291; Rela, 1969, 12, (y 1994, 11); Klein, 1984, 34 y Sansone, 1995, 41.

el cabildo de Montevideo en 1816, quien debía controlar los textos bajo la supervisión del juez de fiestas, función que desempeñó por pocos meses ya que abandonará la ciudad al ingreso de Lecor a Montevideo en enero de 1817, para unirse con las tropas de Rivera contra el enemigo portugués (Klein, 1994, 62).

9.2. La censura durante la dictadura.

Así, los dos primeros nombres de criollos que podemos vincular con los orígenes de la escena y de las letras uruguayas, han ejercido funciones de censores de teatro, como unos años después, también lo hará Acuña de Figueroa en varias ocasiones y desde 1838 (Brando, 1988, 17). Pero la censura que se ejercerá en el país en el período de la dictadura cívico-militar de 1973 a 1984 resultará de muy distinta índole. Mientras los documentos del siglo XIX se refieren a una censura institucionalizada e incorporada a la actividad artística misma y muchas veces como un aspecto de la tarea de selección del repertorio, la censura que se practicó durante el período de ruptura institucional que estudiamos fue ideológica, represora y desproporcionada. Su objetivo era ejercer un férreo control político de la sociedad, con la anulación de toda crítica o expresión adversa al régimen cívico-militar, un poder impuesto y mantenido por la fuerza. Fue una censura silenciosa, solapada y eficaz. Como señala Jorge Curi: “la censura española se hizo sobre leyes, decretos, premáticas y con esos materiales hicimos la obra *Los Comediantes*, en cambio aquí fue silenciosa, solapada y no dejó casi documentos”¹⁴¹.

En el caso del Uruguay el control se ejercía sobre todo tipo de discurso y de acciones, desde un poder que clausuraba periódicos y programas radiales por una frase, un comentario y llevaba su vigilancia hasta al uso de las palabras, al prohibir a los medios de comunicación, en abril de 1972, un año antes del golpe de estado, el uso de palabras como “tupamaros”, “comandos”, “células”, “delincuentes políticos” y “extremistas”, que debían ser sustituidas por palabras degradantes como “delincuentes comunes”, “malvivientes”, “sediciosos”,

¹⁴¹ Declaraciones hechas en entrevista personal con Jorge Curi. Montevideo 12-3-1992.

“antisociales”, “facciosos”, “asesinos” (Gabay, 1988, 23). Como señaló Carlos Martínez Moreno: “La prostitución de las palabras fue el modo visible de la prostitución de los valores, de la falsificación de la realidad, del embaucamiento de muchos”.¹⁴² El control de la circulación de la información llegó al extremo de prohibir en el propio decreto de disolución de las Cámaras legislativas (27 de junio de 1973) que se hablara de golpe de estado o se le atribuyera al gobierno intenciones dictatoriales, lo que hizo que *Marcha* saliera con el titular: “No es golpe de estado”, y eso motivó su clausura por dos ediciones.

9.3. La pérdida de las garantías constitucionales

Las formas de censura y medidas represoras se inician, como hemos visto, en los años sesenta con la frecuente aplicación de las “medidas prontas de seguridad” seguidas en 1970 de la suspensión de las seguridades individuales lo que suponía la posibilidad de arrestos y allanamientos domiciliarios a cualquier hora y sin autorización policial previa, violación de correspondencia, control de las comunicaciones y censura de la prensa, que aumentaron “los umbrales de la violencia engendradora del miedo aceptados por la sociedad” (Perelli-Rial, 1986, 45).

En 1971 las fuerzas armadas se hacen cargo por resolución del poder ejecutivo de la lucha contra la guerrilla urbana y desde entonces las “Fuerzas Conjuntas” (militares y policías) difundieron por cadena radial y televisiva, todas las noches a las ocho, precedida de la marcha militar “25 de agosto”, la lista de personas detenidas y la de los requeridos por las Fuerzas Conjuntas, con el previsible “efecto de aterramiento que eso suponía en vastas capas de la población (dada su combinación con la certeza de la práctica de la tortura)” lo que asociaba esa práctica con una estructura de significaciones que corría los umbrales del miedo (46).

En esta etapa previa al régimen dictatorial se implementan tres medidas claves para consolidar el control de la población a través del miedo que desde esos años sustituye al

¹⁴² En el semanario *Marcha*, bajo el título “El régimen va a la guerra” 21-4-1972, citado por Gabay (1988, 23).

consenso y la confianza: 1) la declaración por el parlamento, el 15 de abril de 1972, del “Estado de guerra interna” (una declaración de guerra civil) que implicó la militarización de la justicia para los detenidos políticos y nuevas suspensión de las garantías individuales y del habeas corpus, la posibilidad de retener a los detenidos sin límites y el control de las entradas y salidas del país; 2) la ley de Orden Público del 10 de julio de 1972 o Ley de Seguridad del Estado, que legalizó esta situación que permaneció en vigencia durante todo el régimen dictatorial; 3) la Ley de Educación General que buscó imponer frenos represivos en la educación media y primaria (Perelli-Rial, 1986, 45).

De este modo el golpe de estado de junio de 1973 no hizo más que consolidar y acentuar las medidas de represión y control de la población que se habían ido implementando a lo largo de años, con la disolución del parlamento, la ilegalización de los sindicatos, la intervención de la universidad y la disolución de los partidos políticos y la proscripción y pedido de captura de numerosos dirigentes sindicales, gremiales, intelectuales y políticos de izquierda e incluso de algunos partidos tradicionales. Al mismo tiempo se procede a la centralización de la educación en manos del Ministerio de Educación (decreto del 4 de febrero de 1975) con despido masivo de docentes y fuertes controles ideológicos (Perelli-Rial, 1986, 47).

A los dos años se impone un sistema aún mayor de control de la población con el “Acto Institucional N°7” (del 27 de junio de 1977) que establece la calificación de la población en categorías “a”, “b” y “c” de acuerdo a sus antecedentes políticos, quedando estos últimos inhabilitados para cualquier función pública, lo que fue, también, una forma de facilitar el despido arbitrario de todos los funcionarios públicos (inamovibles por normas constitucionales) sin ulterioridades jurídicas, además de las repercusiones en la actividad privada. Las ordenanzas del Consejo Nacional de Educación y las del Acto N° 7 hicieron que unos 10.000 funcionarios públicos perdieran su empleo (Perelli-Rial, 1986, 47). A través de ese procedimiento se inhabilitaron también a actores ganadores de concurso y se despidieron a varios integrantes de la Comedia Nacional.¹⁴³ Más aún, los que tuvieran la letra “c”

¹⁴³ Cf. entrevista con Dumas Lerena, actor y director de larga trayectoria en la Comedia Nacional Montevideo, 12-3-1992.

tampoco podían figurar en el consejo de un condominio o en una comisión de padres de alumnos de un liceo, lo que demuestra el carácter de descalificación personal y social de la medida: una exclusión por ignominia, por pérdida del rango, como en su origen romano hacía el censor. Su carácter arbitrario, e impredecible por la ausencia de normas claras y porque se aplicaba en forma retroactiva –alcanzaba con haber pertenecido a un partido de izquierda o tener militancia gremial o haber firmado alguna declaración-, respondía al mismo mecanismo: no se trataba de leyes escritas, por eso eran irracionales y por lo tanto sagradas.

9.4. La censura y los medios de comunicación.

De este modo, la censura se enmarcó en una represión iniciada desde los años sesenta, con un creciente control sobre la población que se buscó confinar al dominio de lo privado y someter por el miedo a través de medidas extremas de represión. A la disolución de partidos políticos y de sindicatos, se sumaron los allanamientos domiciliarios sin orden judicial, a cualquier hora del día y de la noche, el cierre de programas radiales, de emisoras de radios y de periódicos, la suspensión del derecho de reunión, entre otras medidas, alcanzando así a toda la sociedad y no sólo a los actores políticos y a los sindicatos (ver capítulo 5).

Como ocurre en los regímenes totalitarios, la censura se concentró especialmente en los medios de comunicación masiva hasta llegar a niveles de control que implicaron no sólo su neutralización sino incluso la desaparición de los medios de comunicación opositores en el Uruguay después de 1974, como ha sido señalado por numerosos observadores: "la represión alcanzó a toda la prensa escrita de oposición, que no pudo sobrevivir a 1974", las radios también "debían guardar durante un plazo determinado las grabaciones de los programas periodísticos e informativos (para los controles)". La censura sobre la prensa local obligaba a sustituir los artículos prohibidos por otros "neutros" sin dejar blancos, y abarcaba también a los diarios extranjeros cuya lectura debía ser hecha por la policía "previamente a la puesta a la venta" (Martins 1986, 50); además del control y requisa de

libros de las editoriales y las librerías, la vigilancia de los recitales y presentaciones de música popular, así como de las representaciones teatrales.

En su propósito de neutralizar todo cuestionamiento crítico y todo discurso que se apartara del oficial, el poder militar recurrió, entonces, a la censura previa y a diferentes tipos de represiones y sanciones que llegaban al encarcelamiento y a la tortura, pero también se valió de las amenazas veladas, el desgaste económico, con clausuras temporarias, prohibiciones parciales, en una presencia ominosa y permanente que buscó generar el miedo e imponer una homogeneización del discurso político, social y artístico. En cuanto a los canales de televisión, los tres canales privados se alinearon rápidamente a través del silencio e incluso de cierto apoyo a la ideología del régimen, mientras que el canal oficial fue controlado directamente.

En el marco de un intenso despliegue de fuerza, que no se limitó al enfrentamiento a los tupamaros, el gobierno militar buscó, sobre todo, lograr el control de los grandes medios de difusión a fin de "monopolizar la emisión de los mensajes" y el discurso público para confinar a los ciudadanos en lo privado. Con estos propósitos y para consolidar esta situación llegó a crear "un aparato especializado de contralor y técnicas de persuasión", la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) creada el 27 de febrero de 1975 y que será reglamentada el 21 de junio de 1977 (Gabay 1988, 15).

Ese control también alcanzó en variada escala a las diferentes expresiones artísticas y culturales: las editoriales, las casas de grabaciones, los recitales musicales, especialmente de canto popular, y los espectáculos teatrales. En este sentido el control se ejercía desde varias instituciones: "No menos de cinco organismos tenían que ver con la censura cultural, como se la llamaba; entre ellos el Estado Mayor conjunto (ESMACO), el Departamento de Información e Inteligencia, el Ministerio del Interior, el Consejo del Niño y la Intendencia Municipal, no siempre actuando coordinadamente" (Gabay 1988: 21). Hay registros de cientos de prohibiciones, suspensiones temporarias y cierres definitivos. La técnica parecía ser la de desalentar anímicamente o económicamente las empresas de los medios de difusión, por medio de amenazas, citaciones a dependencias de la policía o del ejército, demoras y

plantones en esos lugares, además de los procedimientos extremos de clausura de los medios, o incluso la prisión, como fue el caso de Juan Carlos Onetti, Mauricio Rosencof, Hiber Conteris, Mario Arregui, Mercedes Rein, el exilio forzoso (Carlos Quijano, Eduardo Galeano, Carlos Martínez Moreno, Milton Schinca) o el asesinato de las personas (Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruiz), para citar sólo los más notorios.

9.5. Clausura de instituciones teatrales: el caso de El Galpón.

La estrecha vigilancia del poder sobre toda la actividad política y cultural se ejerció también sobre el teatro, con un control del repertorio, lectura previa de los textos, con supresión de fragmentos de texto, prohibiciones de obras, suspensiones de personas y clausura de teatros, como fue el caso de Teatro El Galpón. Incluso se ha señalado la presencia de policías de civil en los ensayos y en las representaciones, como ocurrió con el Teatro Circular y en la Comedia Nacional. A su vez las prohibiciones de obras, inhabilitaciones de textos o de actores, dramaturgos y directores, podían ser temporarias o permanentes, en un continuo hostigamiento.

Por otra parte, la práctica de no dejar resoluciones escritas y de transmitir oralmente e incluso por teléfono las prohibiciones y censuras, hizo que se conservaran pocos registros de intervenciones directas de la censura. El ejemplo más notorio fue el decreto del 7 de mayo de 1976 que resuelve la disolución de la institución El Galpón, la clausura de sus locales, con incautación de todos sus bienes e interdicción de depósitos bancarios y valores. Decreto y cierre que fueron precedidos por un prolongado hostigamiento, con citaciones reiteradas a sus principales figuras para declarar en dependencias policiales sobre actividades políticas, doctrinarias y artísticas. Pero también por el secuestro, tortura y retención en dependencias policiales o militares, de sus dirigentes por varios meses y sin orden judicial, como consta en varios testimonios¹⁴⁴, lo que culminaría en 1976 con el cierre de la institución y el exilio del grupo que se había refugiado primero en la Embajada de México.

¹⁴⁴ En entrevista con Rúben Yáñez éste declara: "Diez días antes del estreno de *Julio César* de Shakespeare me llaman de Jefatura de Policía y me prohíben actuar, dirigir, enseñar o tener relación

En el decreto de cierre de la institución las acusaciones van desde “la constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista, tales como: publicar manifiestos, hacer declaraciones, ofrecer representaciones teatrales a favor y también en beneficio económico de ‘detenidos políticos’ tanto de nuestro país como de otros Estados (España, Paraguay, etc.)” o el imperdonable crimen de “adherir a festejos de ‘El Popular’, ceder su sala para la realización de un gran número de actos partidarios de asociaciones políticas que luego fueron disueltas” y sobre todo:

la invariable solidaridad con toda labor de agitación y de deterioro de la situación política, económica y social, que impulsaba la Convención Nacional de Trabajadores, asociación declarada ilícita, brindando su respaldo a toda clase de huelgas, paros, movilizaciones y manifestaciones gremiales; [así como] su manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra ‘Libertad, Libertad’ que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra ‘La reja’...” (Cf. *El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio*. México, Cuadernos de difusión cultural de la I.T. El Galpón, octubre de 1983, 12-14)

Importa señalar que el Galpón tenía en ese momento un elenco de más de treinta actores estables, con dos salas en funcionamiento, una escuela de arte dramático, una escuela de títeres, un seminario de autores teatrales permanente, una biblioteca teatral de las más ricas del país, un archivo de fotos y documentos de casi treinta años del teatro uruguayo, un archivo de vestuario y utilería y unos 5.000 socios. A todo ello se agregaba el importante

alguna con la cultura en todo el territorio de la República en un texto que me hicieron firmar el 10 de octubre de 1975. Fue una escalada: primero prohibición, segundo prisión: a fines de diciembre de 1975 detuvieron a una docena de directores y actores de El Galpón y nos tuvieron varios meses. Los últimos hasta fines de marzo y principios de abril. Y el 7 de mayo salió el decreto de clausura y expropiación de los bienes de El Galpón. La policía buscó expresamente a unos ocho compañeros y fue ahí que nos asilamos en la embajada de México. La dictadura había publicado antes un documento sobre la cultura artística del país, a principios de 1974 y al Galpón le dedicaban una página, como centro de subversión”. Montevideo, 12-4-1992.

caudal de público que la institución había atraído con obras como *Fuenteovejuna*, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, *El asesinato de Malcolm X*, *La ópera de dos centavos*, *Las brujas de Salem*, *Un curioso accidente* en los años anteriores al decreto de disolución, sin olvidar *Libertad, Libertad* de Flavio Rangel y Millor Fernandes. El espectáculo, con dirección de César Campodónico, se había estrenado en 1969 y estuvo en cartel durante varias temporadas debido a su formidable éxito de crítica y de público. Éxito multiplicado por la venta de discos con las canciones del espectáculo (a modo de un cabaret brechtiano).¹⁴⁵

Es evidente, en este caso, que la represión ejercida sobre el teatro y particularmente sobre El Galpón tomaba en cuenta la capacidad de movilización de la institución, su poder de convocatoria, el éxito de espectáculos removedores, intensamente comprometidos con la realidad contemporánea, además de algunos particularmente urticantes para todo poder autoritario como *Malcolm X* y *Fuenteovejuna*, más dos espectáculos que cita el propio decreto, *Libertad Libertad* y *La reja* de Andrés Castillo (que se refería a las presas políticas en el Uruguay), así como sus miles de socios y su incidencia ideológica y artística en el medio social, que en este caso se daba en forma particularmente intensa (Mirza, 1988b, 208-211).

9.6. Prohibiciones de obras

También existen ejemplos de obras de teatro prohibidas directamente, como fue el caso de *Peer Gynt* de Ibsen en la Alianza Francesa, en 1975 que sólo pudo dar la función del estreno (y eso sólo por la intervención de representantes diplomáticos franceses y el director). Luego fue suspendida sin justificación alguna de la medida ni documento escrito. Ocurrió algo similar con *Isabel tres carabelas* y *un charlatán* de Darío Fo que la Comedia Nacional ensayó durante varios meses y luego se prohibió en junio de 1974, el día mismo de

¹⁴⁵ Sobre el Teatro El Galpón y la represión ver Roger Mirza, 1988.

su estreno, también sin explicaciones y en forma oral, como lo señala el testimonio de su directora Elena Zuasti¹⁴⁶,

Yo pienso que todo ese desastre que pasó con Darío Fo y su obra *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, que vino primero la Junta de la Marina a un ensayo general y marcaron tres frases que no se debían decir, y el Municipio ordenó que se quitaran otras ocho, después vino el Ejército vio otro ensayo general y marcó otras tres frases que debían quitarse y después vino la Junta de Vecinos y no encontró nada malo, y así se hizo el ensayo general con una tensión asquerosa, porque no se sabía qué iba a pasar. Y finalmente cuando llegamos la tarde del estreno se nos dijo que no iba la obra porque 'ofendía la hispanidad'. O sea una entelequia, una cosa que no sabías qué era 'ofender la hispanidad', pienso entonces que como Darío Fo es un comunista declarado, una persona batalladora políticamente en Italia, eso debe haber influido mucho para que la obra fuera rechazada. Y venían como ya dispuestos a que cualquier cosa que oyeran en la obra estaba dicha por un enemigo (Entrevista con Elena Zuasti del 22 de marzo de 1992).

El episodio motivó algunos tímidos reclamos en medios de prensa. Bajo el título "Las carabelas que no navegan" apareció en *El País* el siguiente texto en un recuadro y sin firma; un texto cuyas ironías e interlineados los lectores, en el contexto de la represión y el miedo imperantes, no sólo interpretaban sin dificultades sino incluso disfrutaban:

En el día de ayer la oficina de prensa del Teatro Solís avisó de la suspensión por tiempo indefinido del estreno de "Isabel, tres carabelas y un charlatán". En esta ocasión no se adujeron razones técnicas sino que se habló de 'reestructuración de programación'. No se necesita ser muy suspicaz para adivinar el puerto final donde recalarán estas esquivas carabelas. Con seguridad el viaje de Colón no fue tan azaroso como este texto a que dio origen. Queda por saber, quién se responsabiliza ahora de este 'faux pas' que

no sólo costó pérdida de tiempo y trabajo para los actores sino también dinero para las no muy pudientes arcas del Solís” (El País, 7-6-1974, p. 10).

También fue prohibida en la Alianza Uruguay-Estados Unidos unos años después una obra de Carlos Maggi, dirigida también por Elena Zuasti: *Amor y boda de Jorge con Giorgina*. “Cuando estábamos por la mitad de los ensayos se le comunicó directamente al director de la Alianza que el señor Carlos Maggi no estaba autorizado. Fue algo verbal. No dejaban cosas escritas y cuando querías oponerte, dar razones, no había nada”¹⁴⁷

Un caso de prohibición explícita, documentada por escrito con firma responsable y expresión de causa fue la de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams que se iba a estrenar bajo la dirección de Presbítero Narciso T. Pons, en la ciudad de Minas. El espectáculo fue prohibido por el Jefe de Policía de Lavalleja, quien intenta justificar el hecho en un Comunicado del 17 de marzo de 1983, apoyándose en argumentos políticos, morales y sociales y convirtiendo a la policía en salvaguarda de la familia y de la educación. El decreto sostiene que la obra

menciona conflictos obreros a veces violentos, en una población pacífica, aludiendo a circunstancias que todos los orientales sin excepción aspiramos a superar y olvidar totalmente [que la pieza revela] una marcada tendencia a la desunión de la familia, fomentando en el espectador una disposición mental que justifique los conflictos generacionales en el seno familiar y, más aún, hace referencias a derivaciones tales como la drogadicción, el crimen y la prostitución como modo de reacción ante la incomunicación entre padres e hijos [que] en el final de la obra no se jerarquizan valores fundamentales de la célula social [razones por las que] este Comando considera inoportuna y nada formativa la obra para ofrecerla a un público que se supone estará compuesto por adolescentes y por jóvenes[...]. Firma el Coronel Hermann Strappolini (Gabay, 1988, 117).

¹⁴⁷ Elena Zuasti, en la misma entrevista del 22-3-1992.

9.7. Inhabilitaciones de personas.

Además de los actores de El Galpón y de los de la Comedia Nacional, también se hizo sentir la censura en el Teatro Circular. Un funcionarios de Inteligencia y Enlace de la Policía se presentaba al teatro, veía las obras, pedía los textos, era el mismo encargado de censurar todo el movimiento teatral: Alen Castro. El primer caso de fuerte intervención fue con *Esperando la Carroza* de Jacobo Langsner, bajo la dirección de Jorge Curi. Como señala Curi,

En esa ocasión algunos actores del elenco de la obra fueron prohibidos y tuvieron que exiliarse. Fue poco después del cierre de El Galpón (1976) y El Circular estaba en la mira. Nuevamente el censor fue el mismo Alen Castro quien censuraba todo el movimiento teatral. Venía a ver las obras pedía los textos y hubo como un acuerdo –yo no estaba- a cambio del alejamiento de algunos que tenían que irse si se quería que el teatro siguiera abierto. Así se fueron Walter Reyno, Omar Grasso, Susana Castro, Fernando Gilmet, Justo Martínez. Eran sobre todo los que habían trabajado en *Los fusiles de la patria vieja* (sobre *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht) que había dirigido Omar, ese era el pecado original del Circular así como *Fuenteovejuna* era el del Galpón” (Entrevistas con Jorge Curi, Montevideo, 12-4-1992 y 25-3-2004).

El grupo ensayó a ritmo forzado con suplentes para no dejar el teatro sin funciones y logró poner la obra en una semana. Posteriormente alguno de los exiliados volvieron, como Walter Reyno. Sobre el clima que se vivía prosigue Curi:

El clima era de temor e incertidumbre. Nos preguntábamos qué podía pasar con los que nos quedábamos. Eso fue otro aspecto que demoró en comprender la gente que se fue. Había una censura permanente, había que entregar los textos, sobre todo si eran de un autor nacional y había un decreto que prohibía adaptar a los clásicos, firmado y todo. Fue quizás el único documento sobre la censura. (Entrevistas con Jorge Curi, Montevideo, 12-4-1992 y 25-3-2004)

En otra ocasión el director Carlos Aguilera estaba ensayando *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu para presentar en el Teatro del Anglo y fue citado en un café, por el mismo censor Alen Castro que controlaba los libretos y presenciaba los ensayos, para transmitirle, después de más de una hora de plantón, “sugerencias” sobre el repertorio elegido y plantearle la prohibición de una actriz.¹⁴⁸

Ese censor que se decía de Inteligencia y Enlace y aparecía en el teatro, se me presentó, una vez, en el trabajo en una textil donde yo trabajaba y otra vez en casa de mi hermana donde estábamos ensayando. Era como decimos que nos vigilaba. Siempre pedía los textos antes. Quiso ver un ensayo de *La muerte de Tarzán* y se rió mucho. También cuando trabajé en el Teatro del Anglo con *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, diez días antes del estreno me citó en el café de la esquina. Estuve esperándolo casi dos horas y cuando ya me iba, un desconocido que estaba sentado en otra mesa se me acercó para decirme que la persona que yo estaba esperando iba a venir, que siguiera esperando. ¿Te das cuenta? ¡Todo el tiempo estaba allí ese otro y yo no sabía nada! Finalmente llegó. Había subrayado la obra y quería hacerme sacar varias escenas y a una actriz. Pero le dije que a una semana del estreno era imposible y me dejó hacerla. Siempre me insistía que no hiciera obras nacionales que tomara a los clásicos, que no tomara gente de El Galpón” (Entrevistas con Carlos Aguilera, Montevideo, 10-4-1992 y del 30-3-2004).

¹⁴⁸ “Ese censor que se decía de Inteligencia y Enlace aparecía en el teatro, incluso se me presentó una vez en el trabajo en una textil donde yo trabajaba y otra vez en casa de mi hermana donde estábamos ensayando. Era como decimos que nos vigilaba. Pedía siempre los textos antes. También cuando trabajé en el Teatro del Anglo con *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, diez días antes del estreno me citó en el café de la esquina. Estuve esperándolo dos horas y cuando ya me iba, un desconocido que estaba sentado en otra mesa se me acercó para decirme que la persona que yo estaba esperando iba a venir, que siguiera esperando. ¿Te das cuenta? ¡Todo el tiempo estaba allí ese otro y yo no sabía nada! Finalmente llegó. Había subrayado la obra y quería hacerme sacar varias escenas y a una actriz. Pero le dije que a una semana del estreno era imposible y me dejó hacerla. Siempre me insistía que no hiciera obras nacionales que tomara a los clásicos, que no tomara gente de El Galpón”, nos señaló Carlos Aguilera. Entrevistas del 10-4-1992 y del 30-3-2004.

Por otra parte, la Comedia Nacional que dependía de la Intendencia Municipal de Montevideo y cuya Comisión Artística había renunciado en 1972, fue intervenida en 1973 y se nombró a un interventor plenipotenciario y totalmente ajeno al teatro:

No sabía nada de teatro ni de arte, pero sí lo que le habían dicho: que la gente de teatro era toda de izquierda. Y vino decidido a limpiar. Así que al año siguiente no renovó los contratos de ocho personas el 31 de diciembre de 1974. Se trataba de Alberto Mena, Cristina Lagorio, José García Barca, Nelly Antúnez, Carlos Petit, Brenda Trillo, Enrique Martínez Pazos y Eduardo Schinca, que después fue retomado. Como el contrato se renovaba automáticamente si no había manifestación de parte antes del 31 de octubre al año siguiente hicimos un juicio que ganamos judicialmente. Cuando nos pagaron lo adeudado cinco años después, con las devaluaciones del peso, ya no significaba nada. Todavía no existía la norma sobre actualización de las deudas de sueldo. (Entrevista con Enrique Martínez Pazos, 12 de setiembre de 2002).

Otra suspensión de obra en la Comedia Nacional, además de *Isabel tres carabelas* y *un capitán* de Dario Fo (y del cese antes de tiempo de *La espiral* de Enrique Guarnero en 1971), fue el de *La república de la calle* de Washington Barale que se ensayó durante meses en 1973, bajo la dirección de Amanecer Dotta y luego aunque se suspendió antes del ensayo general y sin explicaciones después del golpe cívico-militar de junio de 1973. La obra que trataba justamente del golpe de estado de Gabriel Terra y del suicidio público de Brum, fue estrenada unos meses después por el director con otros actores en el Nuevo Stella (ver capítulo 5).

Un caso llamativo fue también la censura personal contra Concepción (China) Zorrilla a quien se le notificó verbalmente que no podía subir a escenarios uruguayos. Luego apareció en una lista (en enero de 1976) de autores e intérpretes musicales y teatrales que no podían ser difundidos por los medios de comunicación. La lista había sido enviada por ANDEBU, la patronal de Empresas de Radio y Televisión, a todas sus filiales y se la había enviado la Dirección Nacional de Relaciones Públicas, que dependía directamente del poder

ejecutivo. Los intérpretes prohibidos eran entre otros: Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Numa Moraes, Joan Manuel Serrat, Villanueva Cosse y China Zorrilla (Martins, 1986, 51).

9.8. El control: un sistema panóptico

A pesar de la escasez de documentos, los que hemos citado alcanzan, junto a los testimonios, para dar una idea de la estrecha vigilancia que se ejercía sobre el teatro. Como en una cárcel sin paredes, se trataba de una sociedad bajo vigilancia, como en el "panopticon" carcelario del que habla Foucault (Cf. Moraña, 1988, 99 y Foucault, 1976, 177 y ss.; 253 y ss), donde el observador puede controlar en forma permanente a todos los que se encuentran sometidos a su vigilancia, violentando y aboliendo la intimidad y privacidad de los reclusos. Como señala Daniel Gil,

El sistema panóptico es tal que en todo momento el preso puede ser vigilado sin poder él ver al vigilante, de manera que no sabe cuándo lo vigilan y cuándo dejan de vigilarlo y entonces se siente vigilado en todo momento, con lo cual la instancia vigilante no solamente funciona desde el exterior, sino que opera en el interior mismo del sujeto (Gil 1990, 69).

Esta vigilancia permanente resultaba mucho más terrible que la censura que por otra parte las autoridades negaban, como en las expresiones que recuerda Marcos Gabay: "Acá no hay censura. Lo importante es que se sientan controlados", o "Ustedes pueden hacer lo que quieran pero no se equivoquen." (Gabay, 1988, 21). Lo siniestro de estas frases contradictorias alcanza todo su sentido amenazante si consideramos el contexto represor ya mencionado que respalda la eficacia de un poder omnipotente. Algunas de estas expresiones o similares eran pronunciadas, también, por el misterioso "vigilante", "observador" o "censor" que hemos mencionado, quien asistía a los ensayos de teatro, frecuentaba los estrenos, concurría a los cafés y bares de las salas teatrales o anexos, convocaba e

interrogaba a los directores o a actores en dependencias de Inteligencia y Enlace de la Policía de Montevideo.¹⁴⁹

La censura no se limitaba, por lo tanto, a los textos o a las representaciones teatrales. Una de las prácticas corrientes durante el régimen de fuerza, fue la de prohibir a determinados actores y directores no sólo actuar en un escenario sino también dar clases, conferencias o cualquier otro tipo de presentación pública, lo que equivalía a una suspensión de libertades y derechos civiles individuales 'ad hominem', en algunos casos en forma permanente, generalmente sin explicaciones y sin previo aviso, verbalmente o por teléfono. La orden llegaba, a veces, pocas horas antes del estreno de algunos espectáculos, como hemos visto, para impedir la participación de determinado actor, como sucedió también con muchos cantantes en el canto popular y con la mayoría de los principales actores y directores de El Galpón, así como algunos del Teatro Circular, Teatro del Pueblo, Teatro La Máscara, entre otros, con el consiguiente desgaste, buscando generar mecanismos de miedo e inseguridad para provocar el exilio de algunos o una fuerte autocensura, además del perjuicio económico que causaba al grupo.

De este modo, la censura y la represión fueron predominantemente sordas y silenciosas, y salvo algunos pocos documentos que hemos señalado, operaba mediante órdenes transmitidas en forma verbal, listas leídas, avisos telefónicos, o las siniestras presencias de personas desconocidas que ejercían un permanente control, antes, durante y después de las representaciones teatrales.

Al mismo tiempo y como contrapartida nacía, en el doble espacio de las salas, el ingenio para deslizar una alusión, sugerir y decir a medias, por parte de los actores, así como la avidez para interpretar la más mínima intención o ironía, el regocijo secreto al captar una mirada o un gesto de entendimiento en el público; todo lo cual transformaba la comunicación

¹⁴⁹ Nos hemos apoyado aquí en numerosas entrevistas personales realizadas a directores, dramaturgos y actores entre los que destacamos: Carlos Aguilera, Nelly Antúnez, Julio Calcagno, Andrés Castillo, Luis Cerminara, Jorge Curi, Delfi Galbiatti, Juan González Urtiaga, Isabel Legarra, Dumas Lerena, Enrique Martínez Pazos, Walter Reyno, Júver Salcedo, Eduardo Schinca, Carlos Manuel Varela, Ruben Yáñez, China Zorrilla, Elena Zuasty (a algunos más de una vez).

teatral en un juego de complicidades entre actores y espectadores y entre los espectadores mismos también. Frecuentar algunas salas cargadas de historia se volvía un modo de resistencia, una forma de recuperar un ritual colectivo que poco a poco se cargaba de contenidos.

CAPITULO 10

PROLONGACIONES DEL MICROSISTEMA UN TEATRO DE ELABORACIÓN Y DESILUSIÓN

- 10.1. Cambios en la serie histórica y social**
 - 10.2. En el sistema teatral: factores internos del cambio.**
 - 10.3. La elaboración del trauma: simbolización por el lenguaje y escenificación teatral.**
 - 10.4. Nuevo paradigma con intertextos murgueros o de recitales de música.**
 - 10.5. Rupturas y permanencias. Principales rasgos del microsistema de resistencia en su tercera fase.**
-

La tercera fase del microsistema de resistencia (1985-1990) se inicia a partir de la incidencia de un factor externo en la serie social e histórica y al mismo tiempo en función de la evolución del propio sistema teatral desde una perspectiva interna. Aunque excede los alcances del presente trabajo analizar en detalle esta última fase del microsistema,

señalaremos algunas de las rupturas y continuidades del microsistema de resistencia que permiten hablar de una tercera fase que, a su vez, son señales de un microsistema emergente. Se puede hablar, entonces de un teatro de elaboración y de desilusión, con obras que ya se permiten nombrar directamente los excesos del terrorismo de estado: la violencia, la prisión, la tortura y la muerte. Pero también el exilio y el desexilio, los encuentros y desencuentros, la pérdida de las ilusiones, el desencanto y la desesperanza.

10.1. Cambios en la serie histórica y social

Desde el punto de vista socio-histórico, las elecciones nacionales de noviembre de 1984 y la asunción del presidente electo en marzo de 1985, con la rehabilitación parcial de la actividad política y la desaparición del terror, marcan una importante transformación de la vida social e individual que a su vez incidirán en el sistema teatral. Se debe tomar en cuenta, sin embargo, que los cambios fueron relativos: las elecciones se realizaron con múltiples inhabilitaciones a partidos, con políticos presos o proscritos y un régimen militar todavía en el poder. De modo que se abre un período de ‘transición democrática’ que se prolonga por lo menos hasta las nuevas elecciones de 1989 y la asunción del nuevo presidente en 1990.

Por otra parte, el acceso al poder, pactado por los políticos con los militares de la dictadura para la transición democrática –Pacto del Club Naval (1984)- incidió en la ausencia de todo cuestionamiento a los militares y civiles que habían violado la constitución y conculcado impunemente los derechos humanos a lo largo de más de una década y a quienes los apoyaron y sostuvieron. Si el Pacto del Club Naval condicionó la salida democrática y bloqueó la restauración de la justicia, en los años de restauración de las libertades públicas, la prolongación en múltiples organismos del poder de varios de los protagonistas de la dictadura y de modo especial la “Ley de caducidad de la pretensión punitiva del estado”, llamada por sus detractores “Ley de impunidad”, para los delitos militares de terrorismo de estado cometidos durante la dictadura y sobre todo el fracaso del intento de levantar esa ley por el plebiscito de 1989, revelaron la fragilidad y parcialidad de esa restauración democrática. Además del no cumplimiento del artículo cuatro de dicha ley

por parte del poder ejecutivo, artículo que prometía una decidida búsqueda, por parte del estado, de las personas desaparecidas durante la dictadura y que aún se encuentra sin cumplir.

De modo que a las desilusiones provocadas por el trauma de la dictadura y la represión, se agrega el desencanto y frustración que dejó en un sector de la población el triunfo de la "Ley de impunidad" para los delitos cometidos por militares y civiles durante la dictadura. Uno de los más importantes factores que incidió en esa desilusión fue el desequilibrio entre la intensidad del trauma provocado por el terrorismo de estado en lo individual, lo familiar, lo social, lo político y lo moral y la debilidad y parcialidad de los rituales reparadores, en instancias claves de la restauración democrática. Así las elecciones generales de noviembre de 1984 se realizaron con múltiples inhabilitaciones a partidos, con políticos presos o proscriptos, varias libertades cercenadas y un régimen cívico-militar todavía en el poder.

Si las viejas instituciones fueron reivindicadas por principio después de la dictadura, pronto se descubrió su vacío. Al entusiasmo provocado por la recuperación de las libertades, el funcionamiento democrático, y el reencuentro con los presos liberados en marzo de 1985 y con muchos exiliados que retornaron al país, le siguió una nueva desilusión al fracasar los intentos de "concertación" propuesta por figuras políticas de varios partidos para hacer frente a la tarea de "reconstrucción nacional", que se sumaba al triunfo de la "Ley de impunidad" revelándose la distancia que mediaba entre esas instituciones y las nuevas realidades.

Al mismo tiempo, la recuperación gradual de las libertades democráticas fue acompañada del descubrimiento de otras formas de opresión. Y la sociedad uruguaya pronto fue reconociendo la verdadera dimensión de la pauperización del país y de su población, el alcance del desempleo, el "subempleo" o el "trabajo informal" con la consiguiente marginación de un creciente sector de la población, el deterioro del salario y de la educación, la pérdida de la calidad de vida de sus habitantes y el desmoronamiento de la clase media, entre otros aspectos que habían contribuido a la construcción del mito de la excepcionalidad

del Uruguay en el contexto latinoamericano. Todo lo cual obligó a una reelaboración y una transformación de las imágenes de nuestra propia identidad en el imaginario colectivo.

De allí, también, el desencanto y el escepticismo general, la ironía, el sarcasmo, el individualismo exacerbado que nace de la conciencia de la separación y la desconexión del tejido social, la desconfianza y la descreencia. Una desilusión que llevó al desmoramiento de los mitos y la desorientación y que condujo, en las representaciones simbólicas, entre las cuales el teatro, como veremos, a la distorsión y la risa burlesca, la superposición de puntos de vista contradictorios, la ruptura de las fronteras, la mezcla de géneros y estilos, los cambios de ritmo y la transgresión de los lenguajes tradicionales.

10.2. En el sistema teatral: factores internos del cambio.

A partir de fines de 1984, con la recuperación gradual de la democracia, las libertades políticas y los derechos individuales, con el retorno de Atahualpa del Cioppo y el Teatro El Galpón, así como de numerosos actores, directores y dramaturgos exiliados o en prisión, en medio de la reorganización de los grupos y el entusiasmo del primer momento, el sistema teatral debió adaptarse a la nueva realidad y encontrar las formas expresivas que la nueva situación requería, es decir explorar cuáles serían los nuevos lenguajes que permitirían una adecuada comunicación con el público en las nuevas condiciones históricas.

A partir de esa búsqueda se incorporaron diversos paradigmas e intertextos, de modo que una de las primeras características del sistema fue la diversidad de modelos y de propuestas, la proliferación de estilos, como acentuación de una heterogeneidad que ha sido uno de sus rasgos permanentes. Se intensifica, así, el carácter polifónico, propio de todo sistema cultural, por la coexistencia de varios subsistemas que incluyen la simultaneidad de lo viejo y lo nuevo, la coincidencia de varias generaciones de creadores,¹⁵⁰ la superposición de rasgos y estilos de diverso origen en espectáculos que pertenecen al sistema dominante, junto a espectáculos de una tendencia remanente y a otros que anuncian la aparición de

¹⁵⁰ Aplicamos al teatro una observación de Claudio Guillén: "Los períodos literarios [...] son polifónicos" (1985, 370-371).

modelos emergentes, en forma simultánea; polifonía que se enriquece por la recepción productiva y apropiación de numerosos intertextos extranjeros. De allí la supervivencia de algunas formas del naturalismo y el realismo con puestas en escena y estilos de representación mimético-ilusionistas, la permanencia del grotesco criollo rioplatense, así como las prolongaciones del absurdo y de la épica brechtiana, en una verdadera polifonía de estilos.

Encontramos así, en un amplio espectro, rasgos e intertextos de la neovanguardia, junto al grotesco o los montajes de clásicos universales en forma no ortodoxa, con los más variados estilos, en una intertextualidad que incluye desde las tragedias de Esquilo y Sófocles, hasta intertextos de Strindberg, Kafka, Brecht, Pinter, Beckett, Genet y Handke, pasando por Shakespeare y Molière, junto a los textos latinoamericanos de Nelson Rodríguez, García Márquez y Lizarraga o los rioplatenses de Maggi, Rosencof, Leites, Varela, Gorostiza, Cossa, Gambaro o Pavlovsky, con diferentes estilos y técnicas de representación.

Desde el punto de vista de las técnicas y concepciones escénicas, si en los años sesenta y primera mitad de los setenta el teatro uruguayo había incorporado las tensiones del realismo reflexivo de Miller, el método de Stanislavski con sus variantes, la fervorosa militancia del teatro épico brechtiano, las sutilezas del estilo chejoviano, pero también las renovadoras observaciones y propuestas de Artaud o la neovanguardia de Genet, Beckett y Ionesco, en el tránsito de la dictadura a la posdictadura, el sistema explora, en medio de su rechazo del naturalismo y las formas del realismo,¹⁵¹ las prolongaciones del teatro del absurdo, los experimentos rituales del Living Theatre y del Odin, las imágenes de Kantor, la particular epicidad de Mnouchkine, las nuevas técnicas del cine, la superposición de planos y reorganización del relato, además del canto, la danza, el circo y el carnaval; un tránsito que implica, naturalmente, la coexistencia de varios paradigmas, nuevos y viejos, tanto en lo

¹⁵¹Oswaldo Pelletieri señala el carácter constante del realismo como "sujeción al canon mimético-discursivo del teatro ilusionista" en el sistema teatral rioplatense (1994,145).

referente al trabajo del actor como en la concepción de la puesta en escena y del espacio teatral, en un sistema de fuerte inercia y resistencia al cambio.¹⁵²

En ese sentido, se desarrollan en esta tercera fase del microsistema de resistencia algunos rasgos que se insinuaban en la fase anterior, como la jerarquización del cuerpo y el espacio, en un teatro más visual y carnal, que desconfía de lo discursivo e introduce una mirada irónica y desmitificadora sobre la realidad nacional, un teatro menos elaborado y racional, que apuesta a las sensaciones y la presencia del cuerpo del actor, con algunos puntos de contacto con el 'teatro antropológico' (Muguercia, 1992); un teatro que persigue el impacto inmediato para proponer una visión distorsionada y corrosiva de las instituciones nacionales, marcado por una creciente conciencia de la desarticulación de importantes mitos fuertemente arraigados en el imaginario colectivo uruguayo; mitos que contribuían a crear una imagen identitaria que nos mostraba como un país integrador, de gran equilibrio y estabilidad social, con un ejército civilista y un estado benefactor que intervenía en la redistribución de la riqueza.

10.3. La elaboración del trauma: simbolización por el lenguaje y escenificación teatral.

La experiencia traumática de la violencia y el terrorismo de estado deja marcas en el imaginario social y en la producción simbólica de una sociedad, a pesar de algunos ritos más o menos reparadores. De esa sociedad y esa cultura desgarrada surgirá en los universos ficcionales de sus objetos simbólicos -en las artes plásticas, en la poesía, la narrativa y el teatro- figuraciones de la descomposición, de la fragmentación, que desarticularán la representación del mundo y los relatos mismos, y generarán la desmotivación, la escisión o disolución del sujeto, en un mundo ajeno e incomprensible.

¹⁵² Sobre la superposición de varios subsistemas -como ocurre en todo sistema cultural- remanentes o residuales, dominantes y emergentes, retomando la terminología de Raymond Williams (1981), ver su aplicación al teatro uruguayo de los noventa en Mirza, 1996.

La descreencia y relatividad de los valores, además de las causas sociales, económicas y políticas, resultaba también consecuencia de la renuncia a la justicia, de la desmemoria a la que parecía inducir el fracaso del plebiscito contra la impunidad después de la dictadura (1989). Porque, como dice Daniel Gil "el trabajo de la memoria es implacable y si no se recupera simbólicamente reaparece como síntoma en lo individual y lo colectivo" (1993, 6). En un doble impulso que dividió a la sociedad uruguaya, la necesidad de una recuperación colectiva a través de la memoria social se enfrentaba a la necesidad del olvido y al miedo. Un miedo que prolongaba el miedo impuesto por la dictadura.

Entre la memoria del horror y el olvido encubridor y equívoco que responde a la mala conciencia y a la necesidad de escamotear la experiencia de la dictadura, donde la violación de los derechos a la vida y a la integridad física encubrió la de los derechos económicos y sociales¹⁵³ que la postdictadura descubrió -y esa fue otra ruptura con la memoria y la imagen del país- la sociedad parece condenada al exceso. Como señalan Maren y Marcelo Viñar: "exceso de memoria o exceso de olvido, es en el exceso que el tema se dirime". Porque "el terror no metabolizado" se vuelve un factor de estupidización y empobrecimiento y

toda situación extrema, trágica, de muerte, requiere un largo trabajo de inscripción en la memoria para que el olvido indispensable sea normal y fecundo y no caiga en complicidad perversa con la impunidad. No es el mismo olvido aquel que ha atravesado la memoria, que aquel que la ha salteado. No es lo mismo el olvido que la amnesia activa, intencional, productora de efectos perversos (Viñar, 1993, 14).

Para elaborar y metabolizar el terror se hace necesario un doble trabajo, por lo tanto, de recuperación y de reelaboración, una confrontación de relatos en la escena privada y en la escena pública, sobre un pasado sepultado o escamoteado, una articulación y socialización a través y por el lenguaje, como simbolización necesaria, un juego de confrontaciones:

¹⁵³ Cf. Elizabeth Lira, Elizabeth: "Las consecuencias de las violaciones de los Derechos Humanos en Chile". Conferencia, XVII Latin American Studies Association, Santiago de Chile, 1992, citado (sin indicación de página) por Maren y Marcelo Viñar (1993, 14).

memorias plurales que se exorcicen en la escena privada y en la escena pública, que balbuceen una palabra humana controversial, no la verdad monolítica y de estirpe maniquea que nos legó la dictadura, como palabra prevalente y discurso dominante (14).

Esa elaboración es la única que puede volver posible un olvido "sano", un olvido progresivo y relativo, necesario para la vida y para abrir espacios a nuevas experiencias que se apoyen en una memoria colectiva; una memoria que es siempre "promesa de un texto por venir que sella el vínculo social de una pertenencia común y habilita la construcción de mitos colectivos" (16), como condición para fundar algunas formas creativas de sobrevivencia.

Como escenario privilegiado para esa elaboración de las experiencias traumáticas colectivas, por su doble condición de ofrecer un espacio público y privado, donde interviene lo colectivo y lo individual, pero también por su incorporación en la escena de la imagen y la palabra, por su capacidad antropológica y sus posibilidades de representación, de crear simulacros de la vida y de la muerte de los hombres, el espacio teatral se vuelve el lugar propicio para la resignificación de las alteraciones y desplazamientos de los sujetos que la desorganización social y la violencia provocaron.

No son ajenos a las condiciones sociales y políticas señaladas algunos rasgos que aparecen en los universos imaginarios y en las prácticas escénicas contemporáneas, aunque sin duda responden también a las condiciones de su propia evolución como arte escénico. Así, la ironía, la burla, la visión distorsionada del grotesco, la fragmentación y la heterogeneidad, la opacidad y ambigüedad de los objetos, con múltiples puntos de vista contradictorios, las escisiones del sujeto y la revisión irónica de la historia, lo paródico y lo burlesco, el kitsch, como forma devaluada y ridiculizada de la representación, tendrían algunos modos de conexión con la escena fracturada de la conciencia social colectiva.

El teatro, como espacio de semiotización y socialización de las imágenes identitarias, ofrecía un espacio donde elaborar algunos aspectos de una realidad traumática y difícil de

verbalizar por los extremos de su violencia, por la profundidad del trauma y las múltiples rupturas que provocó en el red de relaciones simbólicas y sociales, con sus inevitables efectos en el imaginario colectivo, a través de espectáculos centrados en mayor o menor medida en algunos aspectos de la represión y el terrorismo de estado, la experiencia de la violencia, los efectos de la tortura, el miedo, la sospecha, la incertidumbre.

Este será uno de los rasgos distintivos de esta tercera fase de elaboración y desilusión, como puede observarse en varios espectáculos. La necesidad de inscribir en y por el lenguaje y a través de la representación escénica lo irrepresentable y traumático, como forma de intentar e iniciar su elaboración, aparece en dos espectáculos que se centran en el enfrentamiento entre el dominador y el dominado, aunque ambos con apoyatura en un planteo tradicional de la puesta en escena. En primer lugar *Pedro y el Capitán* (Montevideo, 1985), de Mario Benedetti bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, sigue el esquema del amo y el servidor, enfrentando al torturador y a su víctima en cuatro sucesivas sesiones, hasta la aniquilación física del prisionero pero también hasta su triunfo moral frente al militar que termina de rodillas suplicando, mientras Pedro, el preso torturado logra enderezarse a duras penas para pronunciar su último “¡No!”, después de haber renunciado a la vida para conservar su dignidad.

Frente a la violencia sin límites que implica la exclusión y la aniquilación del otro, el asumir la propia muerte confiere cierta invulnerabilidad y es también la demostración de la imposibilidad del diálogo, de la incompatibilidad entre ambos sujetos y entre ambas ideologías. En un desarrollo cuyo principio constructivo es el encuentro personal exacerbado y distorsionado, a partir de una situación única y estática, el desarrollo de la acción se centra en ese duelo no meramente moral o verbal, porque aunque no aparece la tortura en escena, se perciben sus efectos, un duelo entre un poder siniestro y sin límites y la resistencia del preso, en un enfrentamiento pautado por el desarrollo visible del deterioro y destrucción física del prisionero, a medida que pasan las cuatro sesiones. Y esa presencia del cuerpo violentado en escena es otro rasgo del microsistema. Esa exacerbación de la situación y del enfrentamiento, así como la fuerte presencia de los cuerpos en escena implican “una

intensificación de los procedimientos” y una superación del realismo reflexivo (Pellettieri, 1993, 32).

El impacto de la representación en Montevideo que se dio en agosto de 1985, pocos meses después de la asunción del nuevo presidente y por lo tanto de la recuperación democrática, fue tan intenso que el público permanecía en silencio absoluto, “quedaban paralizados después de la representación y no aplaudían, como en un estupor, en un silencio de muerte. Luego se iban lentamente –alguno antes del final- en medio de ese silencio”, relata Ruben Yáñez (quien hacía el papel del capitán), y como fue disminuyendo la cantidad de espectadores, la obra tuvo que suspenderse a las pocas semanas; sin embargo en México un grupo festejó en 1997 sus cuatrocientos representaciones (Entrevista personal, Montevideo, marzo 2003). Nuevamente estamos ante un exceso y el carácter ficcional de la representación no alcanza a temperar la intensidad del trauma individual y colectivo provocado por el terror colectivo. La parálisis de aquellos espectadores revelaba que no podían ser aún destinatarios plenos de ese discurso tan cercano a la experiencia misma, y también lo difícil de ese necesario “trabajo de inscripción en la memoria” del que habla Viñar. Los hechos estaban demasiado cerca y la ficción teatral no lograba sostenerse como tal. La fuerza de negación del teatro resultaba demasiado débil y no podía vivirse aún el ‘como si’ de la escena para quienes estaban aún inmersos en la realidad que se quería ficcionalizar.¹⁵⁴

En un planteo más indirecto y un juego alegórico que implicaba cierta distancia, *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof, incluye también el tema del sometimiento, la tortura y la prisión, así como el intento de destruir al otro, con una variante: la animalización.¹⁵⁵ En este caso se trata de dos presos y un guardián que aparece de tanto en

¹⁵⁴ Sobre esta obra ver un amplio comentario en Roger Mirza xxxxxxxxx en Teatro XXI,

¹⁵⁵ La obra fue escrita en el período (11 años) en que el autor que pertenecía al movimiento guerrillero de los Tupamaros, estaba detenido como rehén de la dictadura y enviado a diferentes cuarteles del país donde lo recluían en pozos, en calabozos o sótanos, donde estaba las 24 horas del día, solo y no había más que un jergón y un balde o lata, sin autorización para leer, escribir o realizar ninguna tarea. Se llamó primero *La camiseta* porque fue en hojillas de fumar disimuladas en el dobladillo de las camisetas que se entregaban cada 15 días a los familiares con la ropa para lavar, que Rosencof pudo sacar de la prisión esta obra escrita en forma clandestina y con fragmentos de grafos (Entrevistas con el autor del 8, 15 y 22 de marzo de 2003).

tanto. La prisión es un establo cerrado, uno de los presos está convertido en una vaca aunque habla, mientras que el recién llegado empieza a ser sometido a ese proceso de animalización pero, contrariamente a lo que le aconseja el propio compañero de celda, quien le dice de probar el pasto que después le va a gustar, el segundo preso resiste. Como forma de resistir se refugia con frecuencia en sus ensoñaciones y se fabrica con un trozo de caña una flauta como respuesta al compañero-vaca quien había dicho: la única diferencia entre un hombre y una vaca es que la vaca no puede tocar la flauta.

La introducción de lo alegórico, el juego con recursos absurdistas refuncionalizados en un contexto realista (una tesis realista que apela a la capacidad de resistencia frente a la dictadura y sus métodos, una prehistoria y extraescena referenciales), el uso del humor, del ensueño y la imaginación como evasión, pero también como mundo sustituto donde resguardar lo humano y sostener esa condición, son constantes en la producción de Rosencof. Al mismo tiempo se establece cierta distancia, a través de la ironía, el humor, la alegoría y el juego con algunos rasgos absurdos, para inscribir la escena del horror en un escenario y en la memoria colectiva. Como en *Pedro y el Capitán*, la acción se centra en la resistencia del preso contra el guardián y quienes tienen un poder sin límites sobre su cuerpo. De allí que su triunfo final contra la claudicación y la destrucción de su condición humana, sea también un acto de resistencia contra la imposición del terror y de la desesperanza que construyó y fomentó el gobierno de fuerza.

Justamente, *El saco de Antonio* (Teatro del Notariado, 1986) de Mauricio Rosencof, también escrita en la cárcel, explora el universo interior, los recuerdos, las ensoñaciones de los personajes, en contraste con las estrecheces de un presente amenazado, con límites ambiguos y una sutil fusión de mundo interior y exterior, espacio real y personajes imaginarios, generando un segundo nivel de ficción a partir de la imaginación creadora de los personajes. También aquí la situación es estática y el principio constructivo se apoya en los encuentros personales parodiados, la oscilación entre la existencia real y la existencia fantasmal, la vida y la muerte, la locura y la cordura. Como afirma Magdalena, una de las dos hermanas: "Antonio existe. Es como Dios, existe porque creo en él" (Rosencof, 1990, 93) y más adelante: "Si todo es un sueño intenso de Dios ¿Por qué no mi Antonio?" Y

contesta su hermana: “Porque los sueños no sueñan, hermana” (95). Con intertextualidad pirandelliana y borgeana, la ambigüedad y el juego entre realidad y ficción producida por los personajes, se desarrolla a lo largo de toda la obra. Más aún, esa ambigüedad es generada desde la escritura misma y la distribución del doble texto dramático, por la introducción de acotaciones referenciales para personajes fantasmáticos, sin una resolución clara de la diferencia, mientras que el escenario se vuelve un espacio en el que se proyectan los “contenidos oníricos o imaginarios de los personajes”, un espacio que Pavis llama “espacio interior” (Pavis, 2002, 118).

Desde esta perspectiva manierista (Hauser, 1969) donde se indiscriminan las fronteras, aparecen los efectos de la desilusión que caracteriza esta tercera fase del microsistema, el desencanto ante una realidad desmitificada, la disolución de las confrontaciones que dan lugar a la elaboración de las pérdidas a través de espacios difusos del sueño o la fantasía.

En un estilo y una propuesta diferentes, la conciencia de la pérdida y el intento de reelaboración de algunos rasgos identitarios ante la caída de importantes mitos en el imaginario social uruguayo, marca algunos espectáculos con una tendencia a la autoironía, a la desconfianza de las instituciones, el descaecimiento de la imagen idealizada del país y el revisionismo histórico, como ocurre en *Frutos* (Teatro Circular, 1985) de Carlos Maggi sobre la controvertida figura de un héroe nacional: Fructuoso Rivera.¹⁵⁶ En este espectáculo dirigido por Stella Santos, el personaje aparece desmitificado, en una puesta en escena que renueva la concepción del espacio y la acción escénicas, con la incorporación de nuevos paradigmas, una orientación que se acerca al ‘nuevo teatro’ o al ‘teatro antropológico’

¹⁵⁶ Fructuoso Rivera (1784-1854), fue lugarteniente de Artigas con quien luchó primero contra los españoles (1811), luego contra el directorio de Buenos Aires, luego contra los portugueses que invadieron el territorio de la Banda Oriental del Uruguay, luego es nombrado comandante de la plaza de Montevideo al servicio de los portugueses (1821), se incorpora después a la Cruzada Libertadora (1825) cuando el General Lavalleja desembarca para liberar el territorio, combate exitosamente contra los brasileños y una vez declarada la independencia de la República Oriental del Uruguay será elegido su primer presidente constitucional (1830-1834) y nuevamente cuatro años después (1938-1943). Por presión de los hacendados rurales, fue responsable del exterminio de los últimos indios charrúas en el territorio (unos 600 indios) con tropas bajo su mando personal en 1831 y enviando a su

(Muguerca, 1992), con fragmentos de escenas, utilización de máscaras parciales, juego con los tiempos y nuevamente un clima de sueño para presentar al hombre detrás del mito, con sus vicios y sus bajezas, aunque sin destruir totalmente al héroe, en un juego caleidoscópico que construye un tiempo psíquico, onírico y un espacio de la memoria o "espacio interior" (Pavis, 118), con personajes deshumanizados, por sus automatismos o su animalización, alrededor de la figura del héroe, un sombrío bestiario que asoma por momentos y una permanente amenaza de desagregación de la figura del héroe.

La desmitificación de la figura del héroe se produce de manera más clara, aún sin que éste aparezca, en *Salsipuedes* (Teatro Uno, Alianza Francesa, 1985) de Alberto Restuccia con dirección de Luis Cerminara, sobre el exterminio de los indios charrúas en el Uruguay por el mismo Frutuoso Rivera. La puesta en escena se inicia en el foyer del teatro, con escenas simultáneas, formación de pequeños grupos de espectadores en torno a un relator – con clara intertextualidad de *1789* de Ariane Mnouchkine- y un despliegue por todo el espacio de la sala, con los actores cubriendo todo el espacio, fuerte intervención de imágenes, algunos objetos, movimientos casi gimnásticos de los actores que ocupan no sólo el espacio horizontal circulando, saltando, en medio de los espectadores, sino buena parte del espacio vertical, contra las paredes, sobre una escalera, con música en vivo, en base a percusión y frotación de elementos naturales, con fragmentos de diálogos, frases que se reiteran a modo de leit-motiv como "Rivera matando amigos", un accionar colectivo, donde el principio constructivo es el trabajo corporal de los actores, con gran actividad escénico pero casi sin intriga ni desarrollo de la acción, y una ausencia de héroe o personaje central, para culminar con la escena del engaño y el exterminio de los indios desarmados, en un corrosivo contradiscurso histórico.

Algunos rasgos del microsistema aparecen también en *Bufones* (1991) de Héctor Guido, que reproduce la ausencia de intriga y de desarrollo de la acción, la situación estática, la disolución del héroe que es sustituido por un colectivo, seres semi-monstruosos, con sombreros y atuendos deformantes, donde también el despliegue de los cuerpos es el

pariente Bernabé Rivera en 1832, indios que habían ayudado muchas veces a sus tropas y a las de Artigas en las campañas contra los españoles y los portugueses.

principio constructivo, en un espacio indeterminado, un relato con falso tono de cuento para niños que revela los aspectos más siniestros del cuento de Hansel y Gretel en un estilo chirriante y grotesco que busca desacomodar al espectador.

Un aspecto diferente es abordado en *Crónica de la espera* de Carlos Manuel Varela (Teatro Circular, 1986) que se apoya en un planteo más tradicional, y donde aparecen algunas fuentes de la disolución de las redes de solidaridad social, la ruptura del tejido social, los efectos del terror colectivo, los sufrimientos de esas mujeres a la espera de noticias de quienes han desaparecido, sus kafkianas recorridas por las dependencias del poder en procura de una respuesta que nunca llega, las cartas que no saben si llegarán, el miedo acechando, la quema de los libros, los abogados defensores amenazados, toda la incertidumbre y el dolor, frente a los abusos del poder, como correlatos de la arbitrariedad y la crueldad de los centros inalcanzables del poder, como intensa expresión de ese teatro de elaboración del miedo y los traumas, pero también de la desilusión y el desencanto.

De un modo menos discursivo, el montaje de *Un cuervo en la madrugada* (Teatro Eslabón de Canelones, 1989) de Carlos Maggi, bajo la dirección de Leonel Dárdano, transforma la escena en un fragmentado campo de sonidos, imágenes y personajes, donde asistimos a un extraño baile de máscaras en un tiempo y lugar no determinados, en medio de una revolución cuya filiación, historia, lugar geográfico tampoco se precisa, donde los personajes intercambian miradas, fragmentos de frases, pases de danza, con sugerentes aspectos simbólicos y una buscada tensión de los cuerpos. El montaje juega con luces, colores, movimientos y un colorido maquillaje que hace las veces de máscaras, en un seductor juego escénico que incorpora recursos de lo que podría constituir un subsistema emergente de un "nuevo teatro",¹⁵⁷ con algunas particularidades como la fuerte presencia de lo visual y el trabajo corporal en escena como principio constructivo.

¹⁵⁷ Sobre la noción de "nuevo teatro" ver Mirza 1996. Esa denominación fue utilizada por Enrique Buenaventura a comienzos de los setenta, aunque incluía al teatro brechtiano. Aquí la aplicamos a transformaciones más recientes, en la línea de lo que Magaly Muguercia llamó el "paradigma antropológico". Cf. M. Muguercia "Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano" en *Dramaturgia y puesta en escena en América Latina y el Caribe*. R. Mirza ed. Montevideo, ITI/UNESCO, 1992, p. 67-91.

En la misma orientación y a partir de la creación de un espacio interior y onírico, con intertextualidad de la película de Bob Fosse cuyo título parafrasea, *All that tango* (1988) de Alvaro Ahunchaín y dirigido por él mismo, proyecta los demonios personales del autor, en otra ruptura con lo discursivo y lo lineal para explorar un mundo interior, con poderosas imágenes oníricas, que parecen emerger de zonas inconscientes. La concepción escénica cuestiona las convenciones teatrales, incorpora un cantante de rock, escenas grotescas de una pesadilla, figuraciones de la muerte, superpone réplicas, fragmentos de diálogo, para transformar el espacio en una retorcida pista de obstáculos que circunda toda la escena y por donde evolucionará el actor, como claro espectáculo emergente de una nueva concepción escénica, con algo del 'teatro antropológico' y que anuncia junto con algunos otros espectáculos la emergencia de un nuevo microsistema.

Del mismo Ahunchaín importa también *Miss Mártir* (Comedia Nacional, 1989), una chirriante farsa con imágenes revulsivas o grotescas, que presenta con intertextualidad de los programas de concurso televisivos parodiados, el martirio de varios héroes de la cultura occidental masacrados primero y venerados después, en una sucesión de violentas acciones hiperrealistas, mezclando los recursos de circo con la farsa y la alegoría, las ejecuciones sangrientas con las rivalidades de los actores, en un juego del teatro en el teatro, mientras se pone en movimiento todo el escenario y el piso mismo que se levanta con chirriante rodar de cadenas y cuya progresiva y amenazadora inclinación hacia el público, arroja poco a poco a los actores en un foso, delante de la platea.

10. 4. Nuevo paradigma con intertextos murgueros o de recitales de música

Otra obra del mismo Rosencof, que contiene rasgos del microsistema de elaboración y desilusión en su conexión con el surgimiento de nuevos paradigmas escénicos que incorporan en la concepción de la puesta en escena los mega espectáculos musicales de rock o la murga y el carnaval fue *El regreso del gran Tuleque* (Teatro La Gaviota, 1987) que opta por un teatro de neto corte popular con intertextualidad carnavalesca y murguística, como compensación de las rupturas provocadas por la represión, en un claro rasgo del

microsistema de la desilusión. Dirigido por Carlos Aguilera, la puesta en escena apoya gran parte del montaje en la presencia de una murga en vivo con una veintena de cantantes bailarines, música y presencia escénica de Jaime Roos y todo el despliegue visual de la coreografía y los trajes de la murga, en poderoso contraste con un mundo de seres marginados. La presencia de los juntapapeles con sus carritos, su hambre, sus enfrentamientos con el poder, pero también con sus esperanzas y sus ensoñaciones es el segundo núcleo de las acciones de la obra.

El espectáculo tiene una escasa acción a nivel de la intriga, con un principio constructivo que alterna esa débil intriga con las escenas colectivas y musicales, los diálogos pseudo-realistas con canto y baile, las intervenciones de la murga que invaden toda la sala y que construyen su propia coherencia, en un doble nivel de ficción y de estilos de representación contrastados, con situaciones y diálogos grotescos, surrealistas o poéticos, y una ruptura no arbitraria de las convenciones y de la verosimilitud, apoyado en la tradición del carnaval uruguayo, con fuerte arraigo popular.

La incorporación de los recitales musicales o el carnaval al espectáculo teatral aparece también en las propuestas de Jorge Esmoris (*Sur, realismo y después*, 1993) y pareció culminar en el espectáculo llamado *La verdad que sí* que se presentó en el Estadio Centenario en diciembre de 1993, con la Troupe Ateniense (conjunto de murga) y un elenco de actores, bajo la dirección de Luis Trochón, ante 35.000 espectadores, con gran despliegue musical y visual, tono humorístico carnavalero, y un clima de fiesta popular que finalizó con fuegos artificiales.

La música beat y el rock nacional aparecerán también en espectáculos de los músicos Luis Trochón y Tabaré Rivero, como *Bailando en la caca* (1991) y *La ópera de la mala leche* (1992), que alternan canciones, baile y parlamentos, sin intriga ni desarrollo de una historia y apenas si una situación como punto de partida, casi sin personajes, y cuyo principio constructivo es sólo la sucesión de escenas y canciones sucesivas, en medio de las invectivas y agresiones, con un fuerte despliegue físico de los actores, con núcleos de violencia; una violencia que emerge en varios planos: violencia sobre los cuerpos que son

golpeados, encastrados, violencia vocal en el canto desaforado, los gritos y quejas, violencia musical por la música exasperada y las estridencias en la guitarra eléctrica, violencia gestual por la expresividad y fuerza de los gestos que subrayan los otros signos. Por otra parte, el texto también se refería a situaciones de agresión e insultos, además de las expresiones gestuales, que acompañaban la violencia verbal.

Se debe señalar, además, que un rasgo común a todas las técnicas y procedimientos actorales, así como a las estrategias y prácticas escénicas, es su fuerte sincretismo, pero también su carácter fundamentalmente intuitivo; la preeminencia de una o muchas prácticas sobre doctrinas, escuelas y teorías, con cruces de escuelas, grupos tendencias, modelos e influencias. Todo lo cual plantea varias dificultades y peligros a la hora de intentar una clasificación y descripción de dichas técnicas y prácticas. De allí que todo intento de descripción deberá tomar en cuenta, en primer lugar, esa condición para evitar los esquematismos reductores y deformantes.

Un ejemplo de teatro de elaboración: *El silencio fue casi una virtud*

Frente a la libertad recuperada y la posibilidad de referirse más directamente a la realidad socio-histórica, así como la necesidad de un cambio de lenguaje ante el nuevo contexto político y cultural, la desaparición de la censura y la vigilancia, aparece una obra que explora el silencio, las miradas, los gestos, como forma de recuperar parcialmente algún aspecto de ese pasado sin usar las estrategias discursivas devaluadas del poder, de las que desconfía, optando, al mismo tiempo, por un espacio reducido que englobaba a espectadores y actores en un estrecho límite dentro del escenario mismo, creando una particular intimidad.

La elaboración colectiva de algunos aspectos dolorosos de la historia del país, como la tortura, el miedo, la amenaza, el encierro, la angustia y el silencio, están presentes en obras como *El silencio fue casi una virtud* (Teatro El Galpón, 1990) con dirección de María Azambuya, que privilegia los gestos, las miradas, el silencio, el canto apocado, para expresar la parálisis del miedo ante el terrorismo de estado, la represión y la censura. El espectáculo

introdujo una significativa ruptura en los trabajos de El Galpón, de fuerte tradición en el realismo reflexivo, el teatro testimonial y el épico-didáctico brechtiano. La obra se apoyaba en una investigación sociológica, con escritura final de la directora: un modo de producción relativamente nuevo en el sistema teatral uruguayo¹⁵⁸ que además marcaba una coincidencia entre el emisor del texto y el emisor del espectáculo, como ocurrirá en forma cada vez más frecuente.

A partir de una veintena de entrevistas abiertas a jóvenes que habían vivido bajo la dictadura uruguaya y del esquema del *Diario de Ana Frank*, el espectáculo montado por María Azambuya exploraba las zonas de la reclusión y el miedo, buscando un encuentro con el espectador a un nivel no discursivo, a través de las sensaciones y emociones. Así las palabras eran susurradas, entrecortadas, casi incomprensibles, los gestos mínimos, apocados, con predominio de las miradas y el silencio, en escenas que reelaboraban algunos datos sociales e históricos para descubrir su repercusión individual e interior: la llegada al refugio, la situación de amenaza exterior, la polarización entre ese adentro del miedo y la reclusión y un afuera amenazante, la aparición de algunos ritos cotidianos, como la incorporación de un nuevo habitante, el cumpleaños de un joven, el despertar sexual de dos adolescentes y sus primeros escauceos amorosos, algunos enfrentamientos generacionales, pero también el himno nacional cantado con picardía en el liceo para destacar el "Tiranos temblad", como mínimo desafío al autoritarismo (desvío que era fuertemente castigado en algunos liceos), en un clima de intimidad con algo de ritual y una intensa carga simbólica y emocional.

Por otra parte la reducción del número de espectadores y la inclusión de éstos en el mismo escenario -el espectáculo se desarrollaba en el centro con un círculo de almohadones como única marca de separación con el público que rodeaba a los actores- intensificaba esa proximidad y un clima compartido y comunitario, reforzado por la reducción de los objetos: un cabo de vela, una vieja valija, una antigua bicicleta y dos tramos de escalera, constituían toda la escenografía.

¹⁵⁸. Cf. Nuestra entrevista con María Azambuya: "Hacer un teatro que nos comprometa" en *Semanario Brecha*, Montevideo 17 de enero de 1991, p. 22-23.

El silencio del título, que era expresión y denuncia del miedo y un rechazo de las manipulaciones de la palabra, implicaba la sospecha frente al clisé encubridor y mentiroso, y frente al discurso oficial. El espectáculo significaba, por lo tanto, una apuesta al cuerpo y al gesto, al susurro y al canto, como signos más seguros en medio de la vigilancia y el miedo. De allí las risas ahogadas, las palabras a media voz, el canto quedo en el cumpleaños que se volvía casi un llanto, las frases entrecortadas, el predominio de las miradas que abarcaban también al espectador, la lentitud de los gestos, en una estética de lo mínimo, de la contención y el despojamiento, cercanos al 'teatro antropológico'. Todo lo cual convierte al espectáculo no sólo en uno de los centrales del microsistema de elaboración y desilusión, sino también en el emergente de un nuevo paradigma que anuncia la aparición de otro microsistema.

10. 5. Rupturas y permanencias: principales rasgos del microsistema de resistencia, en su tercera fase.

Podemos ahora proponer un esquema de las permanencias y transformaciones que introduce la tercera fase del microsistema de resistencia. Entre los rasgos del microsistema de elaboración y desilusión, que prolongan la fase anterior con pequeñas variantes podemos destacar los siguientes:

- 1) La predilección por los temas nacionales, con alusiones a la realidad contextual contemporánea en el momento de la recepción, pero también a circunstancias históricas reconocibles, marcas del lenguaje local, e incluso referencias a nombres propios que aseguraran una fuerte anclaje histórico y social de los espectáculos,
- 2) el desarrollo dramático basado en una tesis realista que remite al contexto histórico con un fin social,
- 3) el uso de un lenguaje que reproduce en forma predominante las normas del habla cotidiana de la clase media urbana, pero con una variante importante: el abandono de las alusiones, metáforas, alegorías, parábolas, con alta incidencia de la función

- connotativa para mencionar algunas realidades en forma directa con predominio de la función denotativa, como consecuencia de la suspensión de la censura,
- 4) desde el punto de vista de la intriga predomina un débil desarrollo, con situación estática y poca actividad de los personajes,
 - 5) el principio constructivo sigue siendo en general el encuentro personal, muchas veces parodiado, transgredido o exacerbado, como *Pedro y el Capitán* y *El combate del establo*. Aunque también aparecen espectáculos cuyo principio constructivo no se apoya en el encuentro personal, como veremos,
 - 6) no hay personaje embrague,
 - 7) la causalidad y la cronología son variables,
 - 8) la extraescena es generalmente realista salvo en algunos espectáculos de intertexto de la neovanguardia o que sigue la estética de Barba o Kantor,
 - 9) siguen desplazados los espectáculos de intertextos brechtianos y cuando se pone en escena una pieza de Brecht, no se respetan los criterios del realismo épico-didáctico.
 - 10) los intertextos de la neovanguardia aparecen con frecuencia en las puestas en escena, aunque con variantes como veremos.

En cuanto a las transformaciones de cierta relevancia en el microsistema y que nos permiten señalar un cambio y por lo tanto la aparición de una nueva fase se destacan entre otros rasgos, los que siguen:

- 1) En la relación con el público se sustituye la complicidad basada en el lenguaje cifrado y connotativo que los espectadores debían semantizar por la provocación, la apelación a la memoria colectiva del público, el cuestionamiento de la propia historia, en una invitación a la elaboración colectiva del trauma, a la búsqueda y el reconocimiento de una nueva identidad, a la construcción de un nuevo imaginario,
- 2) el espectáculo apunta con frecuencia a la historia pasada como desafío y como invitación a nuevas interpretaciones, a una resignificación o reelaboración de ese pasado, además de las referencias al contexto social contemporáneo,

- 3) el héroe es un antihéroe predominantemente pasivo y desencantado, su inactividad se debe más al desencanto y a la decadencia que a la destrucción por agentes exteriores, en algunas ocasiones logra un triunfo moral como en *El combate del establo* o en *El coronel no tiene quien le escriba* o en *Pedro y el Capitán*,
 - 4) el espacio es abierto, indefinido, pocas veces interviene como un elemento decisivo en la construcción del sentido, como ocurría con los espacios opresores de la segunda fase,
 - 5) aparecen algunos espectáculos que no proponen como principio constructivo el encuentro personal, como *Salsipuedes* (1985) de Alberto Restuccia, que retoma el modelo de "1789" de Mnouchkine, para presentar una multiplicidad de espacios, con escenas fragmentadas, personajes donde predomina lo colectivo, la narración de los hechos por relatores y el despliegue físico de los actores,
 - 6) se intensifica la incorporación de nuevos paradigmas en la concepción de la puesta en escena y en el tratamiento del actor y el espacio, con modelos como Artaud, Grotowski y Brook, a quienes se agregan Barba, Kantor y Mnouchkine,
- se incorporan a la puesta en escena recursos de otras formas espectaculares como los recitales de música popular, como los de la Tabaré Riverock Band con *Bailando en la caca* (1991) y *La ópera de la mala leche* (1992), el circo, el carnaval, la murga, como en *El regreso del gran Tuleque* (1986) de Rosencof, *Sur, realismo y después* Jorge Esmoris, pero también los de los concursos por televisión, como en *Miss mártir* (1988)

CAPITULO 11

CONCLUSIONES

A partir del planteo del estado actual de la teoría de la representación teatral, y especialmente de los aportes de la semiótica, la pragmática, la teatrología, la antropología teatral, estudiamos las definiciones de teatro y sus principales rasgos distintivos, así como la relación entre texto dramático y texto espectacular, las zonas de indeterminación, el modelo de concretización y las características de ese nuevo texto y sus emisores. También la relación entre teatro y comunicación, teatro y sociedad. La realización en presencia del hecho teatral y la particular relación dinámica entre actores y espectadores, sus consecuencias en las nociones de ficción y realidad y en la concepción del teatro como representación, pero también en las relaciones entre el mundo imaginario de la escena y el contexto social y cultural de los espectadores en un momento y lugar determinados históricamente, de modo que incorporamos, también algunas nociones de la estética de la recepción en el estudio de la relación entre el teatro y el contexto social.

La tesis que buscaremos verificar, como señalamos en el primer capítulo, es que en medio de la profunda ruptura que produjo la dictadura cívico-militar (1973-1984), nace un microsistema teatral como discurso alternativo frente al discurso oficial

hegemónico; un discurso alternativo que logró una importante legitimación social, junto a otras formas de comunicación alternativa, como la del 'canto popular'.¹⁵⁹

Al mismo tiempo que ese microsistema -que llamamos "de resistencia y testimonio"- surge con fuerte dependencia de sus condiciones de producción y de recepción, en el particular contexto social e histórico de la dictadura y en intenso contacto con sus espectadores, siendo sus principales rasgos: la aparición del tema nacional y político como constante a lo largo de sus tres fases, con insistencia en los aspectos identitarios, como lógica consecuencia de la situación contextual, pero también, algunas transformaciones en el código verbal y en la comunicación con el público, con varias formas de resistencia ante los intentos represores del poder autoritario que intentó imponer el silencio, la fragmentación de la sociedad, la ruptura de toda solidaridad, por la demonización de un importante sector de la sociedad y la imposición de la lógica maniquea amigo-enemigo, además del miedo y la pérdida de la esperanza.

Frente a ese programa, y entre otras formas de resistencia, el sistema teatral logró preservar espacios de encuentros colectivos alternativos, con formas de comunicación y de verbalización pública de lo prohibido, en el ámbito de las salas teatrales, a través de un lenguaje alusivo o alegórico que los espectadores decodificaban con entusiasmo, como forma de establecer una complicidad entre actores y espectadores, que reanudaran los lazos de solidaridad y conjuraran el miedo.

Así, el sistema teatral, en medio de la represión, logró crear un espacio de resistencia y un discurso alternativo, a nivel textual y sobre todo a nivel espectacular, es decir en el vivo intercambio comunitario, en un plano casi físico de conquista y ocupación de un espacio. Un microsistema que logró construir una forma de comunicación que lograba sortear la censura y el miedo, como resistencia frente a las amenazas y represiones del terrorismo de estado, como ocurrió también en los años

¹⁵⁹ Carlos A. Martins estudia el surgimiento y desarrollo del canto popular en el Uruguay de la dictadura como "un fenómeno de comunicación alternativa" en los años 1973-1982, en su libro: *Música popular uruguaya* (1986, 105-109).

setenta en otros países latinoamericanos bajo regímenes totalitarios y particularmente en nuestra propia región, como en Argentina, en Chile y en Brasil.¹⁶⁰

En esa interacción con el contexto social y político, pero de acuerdo, también, con la elaboración de sus propios modelos como arte escénico, surgen algunas características nuevas así como la refuncionalización de otras, en espectáculos sobre textos uruguayos y no uruguayos, que conforman un microsistema emergente.

La tesis se apoya por lo tanto en el reconocimiento de una estrecha conexión entre el sistema teatral y el sistema político y social que en América Latina es especialmente intensa como señala De Toro: “nuestra literatura siempre ha tenido una fuerte vinculación al Contexto Social” (1987, 201) Y más adelante subraya: “Nadie puede ignorar la realidad política de nuestro continente: dictaduras, represión, censura, autocensura. Los cambios políticos conllevan alteraciones formales y particularmente de contenido” (202-203).

De modo que si la semantización del espectáculo por parte de los receptores incorpora la dimensión individual del espectador, lo que incluye aspectos emotivos, cognitivos e ideológicos, la historia y experiencia personal del espectador, su competencia teatral y su competencia cultural general, al mismo tiempo implica aspectos conectados con la historia colectiva, la situación social, la ideología dominante, las

¹⁶⁰ Como ocurrió también con la población de numerosos países en circunstancias similares, es decir bajo regímenes autoritarios y opresores, como en la Francia de la ocupación alemana o en Polonia bajo el régimen soviético, para citar sólo algunos ejemplos. De la abundante bibliografía que existe sobre el tema particular del teatro y la represión ejercida desde el poder relevamos sólo algunas referencias a los países latinoamericanos de la región: Miguel Angel Giella: *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991; Eduardo Pavlovsky: *Micropolítica de la Resistencia* (contiene diversos textos breves del autor, aparecidos en varias publicaciones e inéditos, recopilados por Jorge Dubatti) Buenos Aires, Eudeba, 1999; Hernan Vidal: *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991; Ian Michalski: *O palco amordaçado*, Rio de Janeiro, Avcenir Editora, 1979 y *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985.

formaciones discursivas (Foucault) aceptadas en ese momento histórico, así como las convenciones y reglas del género.

Ante la heterogeneidad y la multiplicidad del texto espectacular Marco De Marinis señala la importancia de los intertextos (voluntarios o involuntarios, explícitos o implícitos) estéticos o culturales en general, en una gran variedad de sistemas significantes (1982, 151), así como la del contexto de recepción que interviene en la construcción del sentido del espectáculo, las circunstancias de enunciación, las variadas fases de su génesis y las demás actividades teatrales que circundan el momento propiamente espectacular (1982, 156-157; 1987, 23). Nos concentramos en el contexto cultural y político, por su fuerte incidencia en el caso que tratamos. Por eso desarrollamos ampliamente estos aspectos en los capítulos 5, 6 y 9 y 10.

La tesis que sostenemos implica, al mismo tiempo, una propuesta de periodización y, como toda periodización, parte del reconocimiento de momentos de ruptura, de cambios, que generalmente provienen de la serie social y política, un factor externo ante el cual el sistema teatral sufre una modificación, aunque en base a sus propios modelos internos. En este sentido nos hemos apoyado en autores como Tinianov, Wellek, Jauss, de Marinis, Pavis, de Toro, Villegas y Pellettieri, para la historización, periodización y fijación del corpus, tomando en cuenta la serie histórica y la serie teatral, así como el intercambio dialéctico entre ambas a partir de factores que inciden mutuamente.

Para el estudio de los textos espectaculares y su recepción, nos hemos apoyado en diferentes tipos de documentos que incluyen los textos dramáticos, anotaciones sobre los libretos durante los ensayos, cuaderno de dirección de algunos espectáculos, las críticas periodísticas y demás publicaciones sobre los espectáculos -ensayos en revistas especializadas, historias del teatro-, las entrevistas a directores, actores y otros participantes en la producción espectacular, publicadas en diversos medios de prensa o realizadas especialmente para este trabajo, las fotografías y grabaciones, además de las

visiones de espectáculos remanentes del mismo género y el reconocimiento de las características de las salas, entre otros aspectos (Pellettieri, 1997, 28-29).

Nos basamos, también, en observaciones y notas tomadas a partir de nuestra participación personal en el sistema, como observador implicado, como espectador y crítico teatral de gran parte de las obras que integrarán el corpus principal y secundario, sobre textos uruguayos o extranjeros, con sus ventajas y desventajas, aunque ya con la distancia del investigador que se provee de fuentes, coteja documentos y reelabora los materiales en una reconstrucción histórica.¹⁶¹

Para contextualizar la emergencia de un microsistema nuevo y justificar sus especificidades realizamos una descripción de las formas de producción teatral en los años sesenta (oficial, independiente y de compañía o profesional) y una propuesta de clasificación de los diferentes tipos de puesta en escena que se formaron en esa década, de acuerdo a los modelos teatrales propios y a la recepción de textos dramáticos europeos y norteamericanos, así como de nuevas concepciones escénicas -principalmente la textualidad de Miller, las propuestas teóricas y textos dramáticos de Brecht y el teatro de neovanguardia o del absurdo. Al mismo tiempo propusimos una clasificación de los espectáculos de la década del sesenta y comienzos de los años setenta de acuerdo a sus intertextualidades dentro del sistema.

A partir de ésta descripción y caracterización del sistema anterior y de una amplia descripción del intertexto político y de los graves enfrentamientos que se producen en el ámbito de lo social, lo político y lo económico, con un creciente autoritarismo del gobierno a partir de 1968, que culmina en el golpe de estado de 1973, señalamos una exacerbación de esos conflictos y la reacción que puede observarse en el sistema teatral de esos años, incluyendo una intensa politización y una polarización de los espectáculos, de los discursos

¹⁶¹ Patrice Pavis distingue justamente esos dos modos de analizar los espectáculos: como reportaje, por parte de quien ha asistido a la representación y tiene de ella una experiencia viva, y como reconstrucción histórica en base a documentos y entrevistas (Seminario de Postgrado dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, agosto de 1994. Citado por Osvaldo Pellettieri (1997, 28).

metateatrales de críticos, directores y creadores, y del público. Al mismo tiempo que el sistema multiplicaba su recepción productora del paradigma de la neovanguardia, con numerosos espectáculos de intertexto absurdista, aunque marcados por la fuerte tendencia realista del sistema teatral rioplatense, que darán a mediados de los años setenta lo que Pellettieri llamó un "realismo crítico".

A continuación y después de una descripción de algunos aspectos del golpe de estado de 1973, y sus repercusiones en el campo político, social e intelectual, así como en el sistema teatral, enumeramos las características que proponemos como distintivas de un nuevo microsistema que llamamos de resistencia y testimonio, que emerge en su primera fase a partir de la dictadura, aunque con antecedentes desde comienzos de los setenta. Entre estos rasgos destacamos sobre todo: a) en el lenguaje, la aparición de alusiones, metáforas, alegorías y parábolas que apuntan a la realidad contextual sin nombrarla directamente, lo que establecerá una particular comunicación y complicidad con el público, b) en el espacio, la aparición de espacios cerrados, opresores o amenazantes, c) en el héroe y en vinculación con el espacio, no sólo su pasividad, degradación y descomposición sino su muerte violenta con núcleos de violencia en escena.

A partir de ese estudio de los espectáculos de los años setenta, en sus particulares condiciones de recepción y en su conexión con el contexto histórico ampliamos considerablemente la propuesta inicial y descubrimos varios aspectos complementarios, como la casi desaparición del teatro militante y político de intertexto brechtiano y su sustitución por un teatro de resistencia que introduce una nueva forma de realación entre los productores y los receptores. El surgimiento del problema de la identidad y la afirmación de lo nacional y lo local, a través del código verbal y gestual, la preeminencia de la tesis realista, la decisiva incidencia del público y de sus demandas no sólo en la decodificación de las propuestas escénicas, sino también en la construcción de los espectáculos a partir de una intensa participación y su incidencia en la selección del repertorio y los modos de actuación.

454

Esos rasgos distintivos se sumaron a los que propusimos inicialmente y nos ayudan a comprobar cómo en la dialéctica entre la producción espectacular y la intervención de esa recepción creativa, se construía el objeto que mejor daba respuesta a las necesidades del público. Más aún, si a fines de los sesenta y en los primeros años de los setenta, aparecían algunas críticas que acusaban de panfletarias a las propuestas de algunos Teatros Independientes, a mediados de los setenta casi toda la crítica se sumó a las demandas del público, aplaudiendo los estrenos de autores nacionales, festejando las alusiones y subrayándolas, aunque universalizándolas o remontándolas al pasado, escribiendo con entrelíneas, para alentar un tipo de teatro resistente y no obsecuente (como señala Villegas que ocurría en otras latitudes latinoamericanas). Más aún, los críticos volvieron a fundar su asociación y en 1981 volvieron a otorgar los premios "Florencio" a los mejores trabajos de la temporada, además de organizar un festival internacional de teatro a partir de abril de 1984.

Entre los años 79 y 80 que marcan una inflexión en la dictadura, se produjeron algunos cambios en la serie política y en el sistema teatral que marcan la transición hacia una segunda fase del microsistema que acentúa los rasgos anteriores y propone algunas variantes como la aparición de la violencia y crímenes en escena, la referencialidad se vuelve menos ambigua, el diálogo con el público más notorio, se manifiesta, reacciona, se codea, se ríe, aplaude, incluso en medio del espectáculo, los espacios clausurados opresores o amenazantes apuntan más directamente al contexto local y político contemporáneo, aparecen cuerpos torturados en escena, como en *Alfonso y Clotilde*, sacrificados, torturados y ejecutados, como en *Pater Noster* en un contexto bien rioplatense, se ven personajes que encarnan la ideología de la represión local como en *Pater Noster*, presos políticos como en *El mono y su sombra*.

Por otra parte, se acentúan las transformaciones del espacio imaginario, físico y simbólico, que se vuelve un significante de la situación contextual: el escenario y la sala como espacio de la amenaza y la opresión en el mundo imaginario y espacio de encuentro en la realidad social e histórica, donde el héroe es destruido o asesinado por un poder misterioso como en *Alfonso y Clotilde*, *Delirios* y *El huésped vacío*, por dos siniestras encarnaciones del fascismo rioplatense como en *Pater Noster*, o por las incipientes clases dominantes

uruguayas como en *Doña Ramona*, con el contraejemplo del héroe positivo y triunfante ante el poder, la riqueza y la muerte, pero a nivel del mito como en *El Herrero y la Muerte*, con su correlato espacial, porque termina en el árbol (axis mundi-casa) dominando todo, entre el cielo y la tierra.

De este modo se cumple también la hipótesis de la correlación entre el héroe y la casa, en su degradación y en su exaltación, como imagen que nace en la primera fase del microsistema y se desarrolla en la segunda. No es necesario demostrar más allá de lo dicho que el teatro se convirtió en un discurso alternativo y de resistencia durante la dictadura, ya que hemos mencionado la particular comunicación que se establecía en los espectáculos y el elevado número de funciones y de espectadores de muchos de los más comprometidos con un teatro de resistencia, como *Pater Noster*, *El mono y su sombra*, *Delirios*, *Doña Ramona*, *La empresa perdona un momento de locura*, *El Herrero y la Muerte*, *Galileo Galilei*, *La cacatúa verde*, que llegaron a duplicar y triplicar el número de funciones en los fines de semana para satisfacer las demandas del público. Espectáculos que estuvieron más de dos y tres años en cartel, algunos hasta cinco años, con más de 100.000 espectadores en el caso de *El Herrero y la Muerte* y 140.000 *La empresa perdona un momento de locura*, y en torno a los 50.000 los demás, cifras excepcionales en el Uruguay moderno.

Al mismo tiempo se comprobó la doble vertiente de los cambios en el sistema teatral, porque simultáneamente con la emergencia de los rasgos de un microsistema de resistencia cuyo antagonista era el gobierno de fuerza y los efectos del miedo y la represión, por otro lado observamos una incorporación de nuevos paradigmas en las puestas en escena, por las prolongaciones de los intertextos absurdistas y la recepción creadora de intertextos y procedimientos de un "teatro antropológico" (Muguercia) cuyo modelo inmediato es Eugenio Barba, pero que se apropia también de las propuestas de Antonin Artaud, Grotowski, Brook y ultimamente Kantor y Mnouchkine, que transformaron la concepción de la escena, para jerarquizar al cuerpo del actor, las sensaciones, como ocurrirá en la tercera fase del microsistema.

Hemos dedicado un capítulo a la censura y las formas de represión, estudiando casos concretos de interdicción de autores, directores y actores, censuras de obras parciales o totales, cierre de salas, expropiación, expulsión, exilio y prisión de actores y directores, despidos en la Comedia Nacional, seguimientos, para completar la contextualización del sistema y antes de entrar en la tercera fase marcada por otro cambio político importante, el progresivo retorno a la democracia.

Aunque no constituye el centro del trabajo ingresamos en la tercera fase que llamamos de “elaboración y desilusión” porque con la recuperación de la democracia la sociedad uruguaya pudo reconocer la hondura de los efectos traumáticos del terrorismo de estado, y su necesidad de elaboración y de reparación. Sin embargo, la llamada “ley de impunidad” amparó a los responsables de los crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Además de la pérdida de los mitos que habían alimentado al imaginario colectivo, con un estado paternalista, que funcionaba como un regulador social y redistribuidor de la riqueza, en una sociedad igualitaria y tolerante, y un ejército civilista y respetuoso del poder civil y de las leyes. La destrucción de ese país mítico fue otra de las heridas no reparadas aún. Y que crece con la comprobación del deterioro cada vez más grave de la economía, con un desempleo sin antecedentes, y descenso catastrófico de los niveles de salud y de educación.

Al pasar a la tercera fase del microsistema, y a partir de las nuevas condiciones sociales e históricas del contexto de la postdictadura, pero también por la intervención de un factor interno, que tiene que ver con su propio desarrollo escénico y estético, con la incorporación de nuevos paradigmas, se comprueba cómo a partir de la recuperación de la democracia se prolongan algunos rasgos de ese microsistema y se incorporan nuevos, en un juego de continuidades y rupturas propias de todo desarrollo histórico. Entre las continuidades señalamos la persistencia del tema nacional, el desarrollo dramático basado en una tesis realista que remite al contexto histórico con un fin social, con la variante de la aparición de la identidad nacional cuestionada o como problema, las referencias al contexto social inmediato con alusiones locales, nombres de lugares y de personajes históricos

reconocibles, el uso de un lenguaje que reproduce en forma predominante las normas del habla cotidiana de la clase media urbana, pero con una variante importante: el abandono de las alusiones, alegorías o parábolas.

En cuanto a las transformaciones de cierta relevancia en el microsistema y que nos permiten señalar un cambio y por lo tanto la aparición de una nueva fase se destacan entre otros rasgos, la sustitución de la relación de complicidad con el público, que se basaba en un lenguaje cifrado por la provocación, la apelación a la memoria colectiva del público, el cuestionamiento de la propia historia, en una invitación a la elaboración colectiva del trauma, a la búsqueda y el reconocimiento de una nueva identidad, a la construcción de un nuevo imaginario. Así los espectáculos apuntan con frecuencia a la historia pasada como desafío y como invitación a nuevas interpretaciones, a una resignificación o reelaboración de ese pasado, el héroe es un antihéroe predominantemente pasivo y desencantado, pero su inactividad se debe más al desencanto y a la decadencia que a la destrucción por agentes exteriores, aunque en algunas ocasiones logre un triunfo moral. Se intensifica la incorporación de nuevos paradigmas en la concepción de la puesta en escena y en el tratamiento del actor y el espacio, con modelos como Artaud, Grotowski y Brook, a quienes se agregan Barba, Kantor y Mnouchkine, pero también se incorporan recursos de otras formas espectaculares como los recitales de música popular.

De lo expuesto se desprende la existencia de un microsistema de resistencia y testimonio que surgió claramente a partir del cambio en el contexto político de la dictadura, momento en que los espectáculos teatrales y los grupos que todavía funcionaban, generaron en sus salas un ritual del encuentro y crearon un particular contacto con los espectadores en los espectáculos a través de la puesta en escena de obras donde las alusiones y el lenguaje indirecto aunque referencial, apuntaba a la situación contextual.

Del mismo modo se buscó esa referencialidad en la concepción de espacios opresores o amenazantes tanto en el universo imaginario de la ficción como en el físico de la representación y el simbólico de las interpretaciones alegóricas del espectador; pero también -y en forma correlativa con los espacios-, en la presentación de héroes degradados,

sometidos y destruidos, en un permanente intercambio dialéctico entre destinatarios, destinatarios y contexto, como se comprueba al pasar de una fase a la otra, donde los cambios históricos provocan movimientos en el sistema simbólico y social movilizados a su vez por sus propias reglas (escénicas, estéticas) internas en continua interacción y en contacto a su vez con paradigmas e intertextos exteriores.

De modo que la alteración de uno de los factores moviliza todo el conjunto, en una caja de resonancia donde los factores que intervienen son múltiples e inabarcables, pero además interactúan, se dispersan o se concentran de acuerdo a múltiples causas y variantes que es necesario seguir a cierta distancia, con la conciencia cierta de que en definitiva el objeto es un 'constructo' a partir del observador y de una teoría. Por eso preferimos señalar que deben tomarse estas conclusiones como aproximaciones a un conjunto inaprehensible, líneas de interpretación, como intentos de enriquecer nuestra visión, y sin forzar el cierre, para preservar la riqueza, el dinamismo y vitalidad de todo objeto simbólico y artístico. Más aún si se trata de algo tan complejo, cambiante y viviente, como un sistema de espectáculos en el seno de una comunidad y en algunos tramos de su desarrollo histórico.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas
