

## Los autores vuelven a escena

*Alejandro Michelena*

Cuando a comienzos de los años ochenta –y todavía en plena dictadura– se fue perfilando la vitalidad emergentes de nuevos dramaturgos y la progresiva reactivación de los conjuntos teatrales silenciados desde el golpe de Estado de 1973, el Uruguay no hacía sino retomar lo mejor de su tradición teatral.

Retomaba, por lo pronto, el brío del movimiento de los independientes, germinal en los años cuarenta, con su máximo esplendor cabalgando entre los cincuenta y los sesenta. Grupos como el Teatro del Pueblo, El Galpón, Teatro Circular, Club de Teatro, El Tinglado, Teatro Universitario, Nuevo Teatro Circular, Teatro Moderno, Teatro Libre, La Máscara, La Farsa y Taller de Teatro, habían marcado –con suerte diversa– una esforzada y casi quijotesca labor signada por el buen nivel artístico. Con inflexiones y matices que iban de la exquisitez y refinamiento de Club de Teatro a la impronta social de El Galpón, pasando por la ambición experimental de Taller de Teatro, la vocación popular de Teatro del Pueblo y la clásica de La Máscara, así como la apuesta a la variedad del Circular y la audacia y entusiasmo juvenil de los demás grupos, habían conformando parte de la mejor y historia del teatro uruguayo.

Una tradición que se había caracterizado por su radical cosmopolitismo. Tanto en su vertiente más culterana como en la de temática social, habían predominado textos dramáticos de vocación universal –clásicos y modernos–, con puestas en escena que solían enfatizar una u otra condición. Y hasta las obras de autor nacional del período habían estado signadas por esa obsesión por ser «universalistas», como fuera el caso de *Calipso* de Alejandro Peñasco o de *Orfeo* de Carlos Denis Molina. Mientras la narrativa (Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti) descubría para la literatura los escenarios montevideanos, los dramaturgos en sus textos y los directores en su trabajo eludían –sobre todo en los años cincuenta– toda referencia localista.

Al inicio de los setenta, la crisis económica que golpeaba duramente al país repercutió sobre el movimiento del teatro independiente. Varios grupos desaparecieron: Teatro Libre, Taller de Teatro, Teatro Moderno, Universitario, La Farsa. Otros, como El Galpón, partiría en exilio hacia México en 1976, mientras La Máscara y El Tinglado languidecían. El resto adaptó como pudo su repertorio a un tiempo de censura y represión política.

Algo similar había sucedido con la Comedia Nacional, fundada en 1947 con el objetivo de establecer por primera vez en el país un conjunto estable dedicado en exclusividad a representaciones de calidad artística. Con atención prioritaria a obras de autor nacional, la Comedia Nacional se convirtió con los años en obligado referente teatral. La primera obra representada fue *El león ciego* de Ernesto Herrera y uno de sus éxitos más resonantes *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón. Hasta comienzos de los años setenta, junto al buen nivel de las puestas en escena, la impecable actuación, la adecuada selección de repertorio universal, la presencia del autor uruguayo fue una constante. No faltarían a la cita en los escenarios de la Comedia Nacional y en los independientes, el apunte social de Juan Carlos Legido en *La piel de los otros*, la solidez experimental de *M.M.Q.H.* de Luis Novas Terra. Del retorno al sainete de Carlos Maggi en *El patio de la torcaza*, a la denuncia populista en *Las ranas* de Mauricio Rosencof. De la audacia vanguardista de Jorge Bruno con *El cuarto de Anatol* y Jorge Blanco con *La araña y la mosca*, a la poesía sutil de *El ángel del silencio* de Manuel Lus Alvarado. Del naturalismo de Andrés Castillo en *Parrillada*, al decidido tono de comedia de Armengol Font en *Tres lunas de miel en avión*. Sin embargo, como el resto de las actividades culturales del Uruguay, la Comedia Nacional sufrió luego la crisis económica y una errática conducción durante el período militar.

## El renacer del movimiento teatral

El renacer del movimiento teatral se puede situar en 1979, cuando El Circular estrena *Las gaviotas no beben petróleo* de Carlos Manuel Varela. El autor ya era conocido por *La enredadera* (de 1970), válida alegoría acerca de la creciente opresión que entonces acechaba a la sociedad uruguaya. En *Las gaviotas...* lleva al plano teatral la estrategia metafórica –el decir elusivo y alegórico– que venía caracterizando la poesía y la narrativa que se publicaba en el país, una forma de eludir la censura. La obra, en ese sentido, puede verse como una lectura en clave más o menos simbólica de realidades más crudas y cotidianas. Su puesta en escena cargó las tintas sobre esos elementos simbólicos que la singularizaban.

Ese mismo año, también en El Circular, se pone en escena *El mono y su sombra*, del joven autor Yharo Sosa. En esta pieza –cuyo texto original resultó más que nada la base para una mayor elaboración, responsabilidad del director Carlos Aguilera– la imagen es mucho más explícita, a través del contrapunto entre un preso y su visitante. Fue corporeizada en medio

de un escenario no convencional y despojado, con los mínimos elementos escenográficos y ambientales, recalándose así la esencia dramática del conflicto que presentaba.

1980 marcó un nuevo cambio con el estreno en la sala de la Alianza Francesa de *El huésped vacío*, de Ricardo Prieto, con actuaciones de Enrique Guarnero y Luis Cerminara. El autor había dado a conocer años antes – en 1971 y en Sala Verdi, con elenco de la Comedia Nacional– una primera versión de esta pieza titulada *La salvación*. La reescritura mejoró un texto que ya era sólido y lo transformó en la más fuerte y mejor estructurada obra nacional estrenada por esos años, apuntalado además por una escenografía que aprovechó con habilidad las ventajas del teatro de la Alianza Francesa, potenciando en la recreación la atmósfera crecientemente opresiva de la obra. Había una metáfora por cierto –en ese misterioso huésped que poco a poco se va tornando insidiosamente opresivo y agobiante para quienes lo acogen en su casa– que podía aludir a la situación que se vivía en esos momentos en el Uruguay. Pero la obra iba más allá: a lo existencial, a lo cósmico, a lo universal. Y lo hacía mediante personajes ricos e intensos, sometidos a una bien lograda y creciente tensión dramática. Buena estructura y ritmo, diálogos precisos y esencialmente teatrales, profundidad conceptual. Comparadas con *El huésped vacío*, el resto de las piezas uruguayas del período –incluyendo las exitosas *El herrero y la muerte* de Curi-Rein, y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites– apenas superan la condición de libretos escénicos.

A los elencos tradicionales del teatro independiente –como El Circular, La Máscara o El Tinglado– se agregaron en ese momento los grupos Ensayo y Espejos, y además Teatro Sin Cueva, que realizaba sus actuaciones en plazas y ferias. Los tres se caracterizaron por su condición predominantemente juvenil, tomando en su desempeño rasgos mezclados de la *Commedia dell'Arte* y de la murga carnavalera rioplatense. En los años finales del gobierno de facto, y todavía en esos momentos, seguía teniendo vitalidad y vigencia el movimiento de teatro barrial, que surgido al compás de la resistencia cultural, había tenido como mayores méritos ser un vehículo de expresión de jóvenes y plantearse un encare de la acción dramática fuera de salas, antisolemne, renovador en la búsqueda de una perspectiva escénica popular y alejada de lo tradicional.

## **El retorno de los consagrados**

El regreso a la democracia en 1985 no fue fácil. La crítica teatral de esos años –como surge de balances retrospectivos y libros posteriores– creyó

percibir cierta confusión y desorientación en cuanto a los caminos a seguir en lo estético y conceptual. Ello se debía en parte al desequilibrio creado por el regreso al país de El Galpón y de figuras prestigiosas como Antonio Larreta, exiliado en España. La reinserción en un medio donde no había nuevas salas ni un público motivado por el hecho teatral puro, se tradujo en una asistencia *naïf* que sólo apoyaba propuestas que reflejaran la situación político-social.

Al volver El Galpón recuperó la sala que tenía sobre la avenida central 18 de Julio y que le había sido requisada por la dictadura. Allí montó un espectáculo que había sido en los años anteriores una de sus cartas de presentación: *Artigas, general del pueblo*, con dirección de Rubén Yáñez sobre texto de Milton Schinca. Espectáculo de corte brechtiano, con uso de elementos del teatro popular a lo Piscator, con rasgos –en vestuario y decoración– de la tendencia del «teatro de la pobreza», su estética fue un compendio de estilemas nada sorprendentes en un elenco escénico de izquierda. En perspectiva de tiempo, fue además el canto del cisne de tal postura en El Galpón, que luego –al ritmo de la perestroika y lo que vino después– debió abrirse a un abanico tan variado hasta llegar casi a desdibujar su perfil.

Lo cierto es que la gente de teatro debió lidiar con un ambiente cultural menos homogéneo, matizado y variado, donde atraer al espectador elusivo era un desafío. Volvieron a escena, como era previsible, los clásicos de Bertold Brecht a los escenarios independientes (*El preceptor* y *El círculo de tiza caucásico*) con diverso grado de fidelidad a la rigurosa estética postulada por el autor alemán, mientras que la Comedia Nacional elegía –sintonizándose también con el fervor político postdictadura– *Mefisto* de Ariane Mnouchkine, basada en novela de Klaus Mann, en una realización menos audaz de lo esperado. En los años siguientes se estrenaron, en el ámbito del elenco oficial, nada menos que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, con dirección de Eduardo Schinca, de aliento clasicista procurando destacar lo esencial del espíritu calderoniano, y *Los gigantes de la montaña*, un Pirandello en versión Antonio («Taco») Larreta de ambición espectacular y refinada. Mientras que El Galpón puso en escena *Tartufo* de Molière remarcando sus aspectos sociales, y El Circular se animaba con un *Juan Moreira* «de cámara», conservando no obstante la gramática popular y circense del original.

Otro espectáculo que tuvo repercusión cultural en ese año 85 fue *Salsipuedes*, texto de Alberto Restuccia acerca del exterminio de la etnia charrúa en el Uruguay del siglo XIX, que el mismo Restuccia montó con el conjunto Teatro Uno que dirige. Marcada en su concepción por la –en ese entonces– ya extensa vocación vanguardista del elenco, la puesta se dibu-