

ja entre pinceladas de «teatro del absurdo», toques *grotoskyanos*, y alardes –a lo Restuccia simplemente– de neopopulismo histórico. Pero la novedad en cuanto a obras nacionales la constituyó *Cómo vestir a un adolescente* de Álvaro Ahunchaín, un joven autor en ascenso en esos momentos que se caracterizaba por innovar en materia escénica. Aunque sus ideas no eran tan «nuevas», sí impactaban a un público demasiado aletargado por puestas que no se desprendían de los marcos convencionales. Por eso dio que hablar el uso de escenarios no frontales o la exigencia de acompañar a los actores a través de diferentes espacios físicos. A fines de los noventa Ahunchaín volvió a incursionar como dramaturgo con una original obra desde el propio título: *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro*.

Pero el éxito en materia de espectáculos teatrales provino de un grupo nuevo, organizado desde el origen como compañía comercial. A su frente estaba Omar Varela, calificado más adelante por algún crítico como «el rey Midas del teatro local» por su capacidad para generar éxitos de boletería. Ese fenómeno –que se extendió por varios años, constituyéndose en uno de los mayores éxitos en la historia de las tablas montevideanas– fue *¿Quién le teme a Italia Fausta?*, obra de café concert (*besteirol*) de los brasileños Miguel Magno y Ricardo de Almeida, estrenado en 1988. El espectáculo prendió fuerte en un público variopinto, nuevo y hasta ingenuo en lo teatral, y dio pie a que Varela estableciera a partir de allí la Compañía Italia Fausta. Enamorado de las añejas comedias musicales del cine norteamericano, Varela comenzó a desplegar con esta pieza una estética en la que el *glamour*, los enfáticos vestuarios, las retóricas alusiones al «polvo de estrellas», se ponían al servicio de toques de humor generados a partir de situaciones en las que era básico el ingrediente de lo ambiguo, lo andrógino y lo travestido.

## **El autor nacional vuelve a escena**

En este resurgir variado el autor nacional jugó un papel primordial. Carlos Manuel Varela con *Crónica de una espera*, en el Teatro del Notariado en 1986; *Sin un lugar*, al año siguiente en El Circular; en 1989, por la Comedia Nacional *La Esperanza S.A.* ahondó en la preocupación social manifestada a partir de una estrategia metafórica que había sido su estilo durante el período de la dictadura. En el último se embarcó en un realismo más explícito, siempre con su toque de diálogos bien logrados y personajes prototípicos correctamente delineados. Las puestas que merecieron sus textos se caracterizaron por diferencias, marcadas por las distintas direcciones y además –en el caso de la última– por su apuesta menos simbólica.

Eduardo Sarlós se había asomado poco antes como hábil libretista escénico. Este pintor trastocado en autor estrenó en 1985 *Estimada señorita Consuelo*; ese mismo año puso en El Notariado *Delmira Agustini o la dama de Knosos*. En 1987 subió a escena *La Pecera*, en Teatro de La Alianza. De obra anual y puntual, fue un típico caso de hacedor de libretos complacientes para directores que preferían hacer teatro con textos que fueran «apenas pretextos». Es obvio que las puestas obtenidas, en su estructura y fondo, resultaron creación de quienes llevaron al escenario esos argumentos que eran verdaderas «amebas» capaces de tomar cualquier forma.

Por su parte, Alvaro Ahunchaín hizo doblete en el 88 con *All that tango e Hijo del rigor* (ambas representadas en el Instituto Anglo). En 1989 se conoció de él *Mis Martir*, en Sala Verdi. Siguió cultivando cierto sesgo de transgresión no demasiado enfática de los cánones teatrales —con mucho agitar al público en cuanto a efectos novedosos (al menos para Montevideo)— cosechando una imagen de «renovador» y captando a un público ansioso de tal pirotecnia. Ahunchaín también ha destacado como director, por ejemplo en su original versión del *Macbeth* de Shakespeare.

Mauricio Rosencof, popular autor de los sesenta, reapareció —luego de haber permanecido varios años en la cárcel como preso político— con *El saco de Antonio* (Notariado, 1985). y *El regreso del gran Tuleque* (Nuevo Stella, año 87), donde retomó la línea de teatro con buenos apuntes de observación de costumbres y lenguaje, que le habían dado notoriedad. Sus textos recibieron un tratamiento escénico que amalgamaba lo clásico del teatro popular rioplatense con el tablado carnavalero.

Un autor particularmente activo en ese período fue Ricardo Prieto, ya plenamente integrado al medio luego de varios años de residencia en Buenos Aires. En el 85 y en Casa de Teatro pone en escena *El mago en el perfecto camino*, una obra alegórica, profunda en lo psicológico, que incursiona con seriedad en laberintos metafísicos y hasta esotéricos, que causó desconcierto y un desgarrarse de vestiduras en los muchos que —esquemas mentales mediante— no concebían en ese momento otra cosa que una denuncia político-social directa y un realismo de cepa a lo Florencio Sánchez. La puesta estuvo a la altura del aliento filosófico y los matices simbólicos de la obra.

En 1987, la Comedia Nacional le estrenó *El desayuno durante la noche*, excelente y bien estructurada, que unos años antes había recibido en España el importante Premio Tirso de Molina, con una escenificación digna de su categoría. Y ese mismo año se puso en Teatro del Centro otra de sus producciones, *La llegada a Kliztronia*, calificada por el crítico Walter Rela como: «espectáculo sutil, extraño en su desarrollo episódico, inspirado en la fuerza del juego de los opuestos», con una lograda dirección de Beatriz

Massons que movía con eficacia el nutrido elenco y creaba el adecuado clima de pesadilla que el texto pedía. En 1989 también dio a conocer dos obras: *Un tambor por único equipaje* –en la mejor línea de su teatro simbólico y experimental –en La Alianza, y *Danubio azul* en La Gaviota, una comedia realista con toques de humor negro que se constituyó en el primero de la serie de rotundos éxitos escénicos que lo transformaron –en pocos años– en el más conocido y prestigioso de los dramaturgos uruguayos.

El autor nacional volvía a llenar las salas, como ya había ocurrido en los años sesenta. En este caso lo hacía de la mano del renovado repertorio de Ricardo Prieto: *Garúa* (Teatro de la Candela, 1992), *Amantes* (Teatro del Centro, 1994) y *La buena vida* (La Gaviota, 1998). En ellas, el ya prestigioso dramaturgo, que había empezado a incursionar en un teatro más realista a partir de *Danubio azul*, crea entrañables e inolvidables personajes montevideanos, no por ello menos universales. Y esto lo hace a partir de una escritura que lleva su marca: una sólida y firme estructuración dramática, que está lograda mediante diálogos precisos y tonos justos, equilibrando sabiamente lo coloquial, lo emocional, lo reflexivo y el humor. A esa altura el teatro de Prieto ya había sido traducido al francés, y una de sus obras integró la *Antología de teatro Latinoamericano (1940-1900)* que realizara el especialista Osvaldo Obregón para la UNESCO, en París. En un país donde todavía seguía considerándose que un dramaturgo «en serio» no debía encarar un teatro de vocación popular, Prieto logra realizarlo sin desmedro de la calidad. Sigue en esto los pasos de su más reconocido maestro en el oficio, esa cumbre del teatro contemporáneo que fue Tennessee Williams, para quien el éxito y el arte se dieron siempre de la mano. Pero el haber alcanzado definitivo éxito de público no hizo olvidar a Prieto la otra vertiente de su producción, y así es que lleva a escena *Pecados Mínimos* (El Picadero, 1995), un riguroso texto de cámara para dos actores donde uno de ellos sólo se manifiesta a través de su voz en off. O la sutil delicadeza desplegada en ese contrapunto de dos almas que es *Una sonata de Ravel* (El Circular, 1997).

Vale consignar la condición atípica de este autor en un medio en que los dramaturgos no suelen cultivar otros géneros. Prieto es además un reconocido narrador, con varios volúmenes de cuentos y dos novelas (la más reciente, *Amados y perversos*, un éxito rotundo de crítica y lectores), y como poeta dio a conocer hace apenas un año una antología de su producción bajo el sugestivo título de *Palabra Oculta*.

No faltó a la cita de la nueva dramaturgia uruguaya, Alberto Paredes con *La plaza en otoño* (Alianza Francesa, 85) y *Las mágicas noches bailables* de Pepe Pelayo (Solís, 89) en coautoría con Ana Magnabosco, con sus

escenas y personajes costumbristas bien diseñados, con despliegues escénicos acordes. Y Víctor Manuel Leites se asomó con *El chalé de Gardel*, puesta en Sala Verdi en 1985, también en la línea grata al realismo rioplatense. Y de Carlos Maggi, popular autor de los sesenta, se volvió a montar uno de sus viejos éxitos, *Esperando a Rodó* –Casa del Teatro, 85– que sirvió para confirmar cuánto había envejecido ese texto. En el mismo año y en El Circular se conoció *Frutos*, panegírico escénico –con dosis homeopáticas transgresoras– en torno a la figura histórica del caudillo colorado Fructuoso Rivera, escenificada en clave realista. Luego, en el 89, *Un cuervo en la madrugada*, cuya escritura se resiente, como en casi todas las otras piezas de este autor, porque la ambición estética se somete al afán no disimulado de exponer ideas.

El período atestiguó además la presencia leve de dos textos de Rolando Speranza –*Los días de Carlitos Molinari* y *En la lona* (Verdi, respectivamente en el 85 y el 88)– de corte neosanchista y puestas acordes. Surgió una pluma eficaz, apta para el teatro comercial: la de Franklin Rodríguez, que se descolgó con el éxito de *¡Ah, machos!*, glosa bien pautaada del humorista argentino Fontanarrosa que montó en el 88 El Circular. Y en el rubro de los nuevos se puede mencionar también a Rubén Berthier con *Una luz chiquita* (Circular, 85), Ever Martín Blanchet con *Los patios de la memoria* (El Galpón, 88) y Luis Vidal con *Los girasoles de Van Gogh* (El Galpón, 89); tres autores sintonizados con inquietudes más juveniles, entre experimentales, testimoniales y creativas, cuyas resoluciones en el escenario procuraron superar la media convencional.

Un caso especial fue el de Leo Masliáh: músico, intérprete y humorista que traspuso su peculiar estilo paródico –entre surreal y patafísico– al escenario, en peculiares piezas como *Democracia en el bar* (Anglo, 1986) y *El último sandwich caliente* (La Gaviota, 88). Dino Armas, prolífico autor que por esta condición ha sido desaparejo en los niveles logrados, dio a conocer *Feliz día, papá* en 1989, una obra que resultó de las más interesantes de su producción. Y Ana Magnabosco, la única mujer que ha descollado en el campo de la escritura escénica, se ubicó ese mismo año como figura destacada en una línea de teatro costumbrista, con sus obras *Viejo Smoking* y *Santito mío*.

## Las estrategias contrapuestas de los noventa

Al borde del nuevo milenio eran perceptibles dos estrategias contrapuestas. Por un lado, los grupos mayores e institucionales fueron volcándose poco a poco, pero en forma decidida, hacia un perfil teatral convencional,