

digestivo, más adecuado a los públicos totalmente vírgenes en lo escénico que llegaron de golpe al conjuro de experiencias como Socio Espectacular (en la que se ofrecen por una cuota accesible varias obras, pero además películas, eventos deportivos y libros). En ese proceso fueron quedando por el camino ciertas aspiraciones programáticas del teatro independiente: el rigor, la exigencia, la cuidadosa elección de repertorio.

En el otro extremo, directores jóvenes y creativos, junto a equipos nuevos y entusiastas, tomaron un camino experimental. Su común denominador ha sido privilegiar elementos considerados de apoyo pero no de sustancia en el hecho teatral –espacios escénicos atípicos, escenografías audaces y muy plásticas, coreografías complejas, actuaciones extravagantes– en desmedro del texto, que pasó a ser mera apoyatura.

En todo este proceso jugó un papel clave la crítica. Muy rigurosa y respetada en los años cincuenta, con figuras de la talla intelectual de Carlos Martínez Moreno, mantuvo en los setenta su nivel de equidad y profundidad gracias a los aportes de Alberto Mediza y Gerardo Fernández. Pero dictadura mediante, vino el tiempo de los relevos, y el retorno a la democracia presentó un panorama en el cual convivían veteranos comentaristas de diario con asépticos estudiosos de gabinete, puestos a analistas de espectáculos, con directores ejerciendo también la crítica, con algún profesional liberal destilando su mal estado hepático al juzgar lo que veía en los escenarios. Con los años, el resultado de todo esto –que lamentablemente no ha cambiado en lo sustancial– generó, aparte del descenso en la calidad y prestigio del ejercicio crítico, confusiones conceptuales que le han hecho daño al teatro.

Una de las más graves ha sido el sistemático considerar como «obras» a meros argumentos que noveles directores audaces han llevado a escena. Esto sucedió, para poner sólo dos ejemplos, con estrenos de Mariana Perovich y Roberto Suárez, dos talentosos *registas* que ciertos críticos –a *forceps*– intentaron hacer pasar por dramaturgos, lo que no son. Por otra parte, esa crítica también es responsable de otra anomalía: han dado alas a algunos directores que tienen la mala costumbre de recurrir a clásicos «reescritos» por ellos mismos, con resultados estéticos muchas veces lamentables.

Los que han más han sufrido con estas desviaciones de un discurso crítico desenfocado –aparte del ejemplar y constante público tradicional del teatro que se fue alejando de las salas– han sido los nuevos y talentosos dramaturgos uruguayos excluidos de los repertorios de muchos directores. Uno de estos autores, auténtico rehén de esa crítica «fundamentalista», ha sido Ricardo Grasso. Llamó la atención con su primera obra, *Nicomedes o el Olvido*, pieza premiada y estrenada por El Galpón en 1994. A pesar de

haber recibido premios y menciones en los años que siguieron –por *Una mujer obediente*, en concurso de Teatro El Picadero; por *Ensayo general*, en certamen de la Agrupación Universitaria–y habiendo publicado dos volúmenes con sus piezas teatrales, siendo además reconocido y respetado como dramaturgo por críticos sensibles, su producción no ha logrado todavía el destino escénico que merece. Se ha filiado el teatro de Grasso a la herencia de Beckett, pero a partir de ahí ha desarrollado un mundo realista muy peculiar, con matices de absurdo; sus textos poseen una firmeza de estructura y un vuelo que muchas veces falta en los autores nacionales.

Ariel Mastandrea se asomó a los escenarios con *La otra Juana*, interesante recreación imaginativa de la intimidad de una poetisa que fue emblemática en la vida cultural uruguaya: Juana de Ibarbourou. Con eficacia, Mastandrea delineó allí el personaje de la escritora y su mundo privado, consciente de estar atreviéndose con un mito hasta el momento intocable; lo hizo con audacia y sutileza, dando a entrever ciertos costados ambiguos de Juana, pero sin hacerlos explícitos. Años después, con *El hermano olvidado*, recreó la peripecia del hermano varón de las célebres hermanas Brontë. Sus textos incursionan por senderos no usuales en la dramaturgia uruguaya, lo que es destacable, pero se le ha marcado –en el «debe»– cierto exceso conceptual que a veces neutraliza la acción dramática.

Otro escritor teatral surgido en estos últimos años es Álvaro Marmierca, quien llamó la atención con su versión del célebre cuento del norteamericano Melville, *Bartleby, el escribiente*. Recientemente estrenó *El hombre más feo de Atenas*, recreación escénica de los últimos momentos de Sócrates. En ambos casos el autor apoya su trabajo en textos previos y prestigiosos –un formidable relato en el primer caso; los diálogos platónicos en el segundo–y lo hace con solvencia.

También se dio a conocer en los noventa Carlos Liscano, quien se acercó a las tablas a partir de una obra narrativa caracterizada por su carga intelectual. Sus textos participan de esa línea de incesante racionalismo reflexivo, generando un teatro de tesis con diálogos bien escritos.

La crítica ha mimado a autores caracterizados por la levedad de sus propuestas, como Raquel Diana, o ha celebrado textos increíbles, como *Sarita y Michelle* de Eduardo Sarlós. Y en lo que tiene que ver con los extranjeros contemporáneos, se han ensalzado hasta la exageración las abstracciones de Koltés o la escritura conceptual de George Tabori, Steven Berkoff o Heiner Müller, dejando por el camino obras de mayor carnalidad dramática. No faltó la desmesurada torpeza de querer montar en clave montevideana una comedia hollywoodense, *Hello Dolly* (El Galpón), con el consiguiente fracaso.

A la búsqueda del espectador perdido

Sin embargo, hubo en la última década del siglo pasado espectáculos tan exigentes y bien logrados como exitosos. Tal es el caso de *Perdidos en Yonkers* (Teatro Alianza, 1992) y *Cartas de amor en papel azul* (Teatro Alianza, 1993), un brillante pretexto para que destacaran dos monstruos sagrados de la escena uruguaya: Concepción («China») Zorrilla y «Taco» Larreta. También se apeló con buen criterio a los clásicos contemporáneos –*Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill o *La muerte de un viajante* de Arthur Miller– con logros dignos.

Pero la tendencia general de los grupos más institucionales fue procurar estrategias para cautivar a públicos nuevos y cada vez más omisos, encandilados por los videos, la televisión por cable y después Internet. Lamentablemente se optó por bajar el nivel, las propuestas resultaron cada vez más livianas, se abusó de las comedias sin sustancia. En este contexto tan poco estimulante, la posta de la creatividad pasó a manos de talentos jóvenes trabajando fuera de los elencos más formales.

Así fue como, en 1991, Sergio Blanco dirigió una versión de *Ricardo III* en un ámbito muy teatral pero nada convencional: una pequeña réplica de castillo medieval construido en 1900 en un parque montevideano. En la segunda mitad de los noventa, Roberto Suárez desplegó su creatividad en un espectáculo surreal de creación colectiva, con mucho de dionisiaco y carnavalesco, que se llamó *Rococó Kitsch*. Por su parte, Mariana Percovich demostró tener buen ojo con sus escenarios, tan inusuales como una sinagoga, una vieja caballeriza o una estación de tren.

Hoy por hoy, el teatro uruguayo está viviendo una dramática paradoja: son cada vez más los espectáculos que se ofrecen en Montevideo –los críticos no pueden cubrirlos en su totalidad–, y al mismo tiempo el público se ha replegado más que nunca, o ha cambiado tanto que se ha tornado tan veleidoso y casquivano como quien hace *zapping* en la TV una noche de insomnio. La inflación de propuestas se explica por la irrupción de nuevas generaciones de actores que forman grupos y buscan expresarse, pero también por la estrategia de los elencos mayores de sanear su economía mediante la multiplicación de salas y estrenos.

En medio de este panorama no demasiado alentador, tal vez se den las condiciones para que el movimiento teatral en su conjunto intente una auto-crítica. Y, por supuesto, lo mismo debería hacer gran parte de la crítica, responsable con su prédica errada de muchos desatinos y desvíos escénicos. Y de pronto el camino de recuperación tenga como uno de sus elementos básicos el retorno al rigor –en elección de obras y realización de puestas escénicas– que es la mejor tradición del teatro uruguayo.



Ignacio Iturria. *Ulises Pérez en el baño fumando*, 1995. Óleo sobre lienzo, 200 x 51 cm.