

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis Licenciatura en Sociología

**Entretelones: una mirada sociológica a la actividad teatral
en Uruguay antes y después de la dictadura militar**

Juan Manuel Lanza Gaye
Tutor: Marcos Supervielle

2003

ÍNDICE

1. Abstract.
 2. Introducción.
 3. Justificación del tema en estudio.
 4. Antecedentes bibliográficos sobre el tema.
 5. La definición del problema de estudio.
 6. Objetivos: general y específicos.
 7. Marco teórico y definiciones conceptuales fundamentales.
 - 7.1.- Una breve aproximación sociológica a la especificidad de la práctica teatral en el marco del campo artístico, según el esquema teórico-conceptual de Pierre Bourdieu.
 - 7.2.- Definiciones conceptuales fundamentales.
 8. Breves consideraciones metodológicas.
 - 8.1.- Diseño de investigación.
 - 8.2.- Universo de estudio.
 - 8.3.- Estrategia metodológica.
 - 8.4.- Técnicas de obtención de datos.
 9. La evolución de la actividad teatral nacional desde una perspectiva historiográfica.
 - 9.1.- Inicios, consolidación, “edad dorada” del movimiento teatral independiente, y sus primeras contrariedades sociopolíticas y económicas: 1937-1973.
 - 9.2.- La resistencia de la actividad teatral uruguaya en el contexto de la plena dictadura militar: 1973-1984.
 - 9.3.- La actividad teatral uruguaya en proceso de recomposición: desde 1985 hasta nuestros días.
 10. El análisis de la información surgida de los discursos de los propios artistas teatrales.
 - 10.1.- El carácter social de la actividad teatral.
 - 10.2.- El fenómeno actual de la “comercialización” del teatro uruguayo a la luz de valoraciones generacionalmente disímiles.
 - 10.3.- Miradas cercanas y lejanas a la idea de la “politización” del teatro.
 11. Reflexiones finales.
 12. Índice fotográfico.
 13. Bibliografía consultada.
- Anexo.

1. ABSTRACT

El presente trabajo monográfico está enmarcado dentro del área específica de conocimiento en Ciencias Sociales, que se conoce como “Sociología de la cultura”. Esta área del saber sociológico tiene, a nivel mundial, cada vez más desarrollo, tanto en materia de investigación científica de carácter teórico como en la práctica profesional. No obstante ello, se trata aún de un área del saber donde los objetos estudiados resultan ser menos que los objetos por estudiar. Asimismo, se trata de una especialización en la cual los abordajes teóricos son muy variados, donde las interrogantes que los expertos de la comunidad científica sociológica buscan resolver son numerosas y de una gran variedad, y, finalmente, donde las verdades definitivas son muy pocas en comparación con las incertezas.

Puntualmente, este trabajo monográfico centra su atención en la actividad teatral en el Uruguay desde el año 1947 (considerado por consenso entre los protagonistas del arte teatral nacional como el año en el que nuestro país consolida un importante movimiento teatral, independiente y oficial) hasta nuestros días. Se considera como punto de inflexión en dicho período de más de 50 años la irrupción de la dictadura militar en el Uruguay, y lo que ello generó en materia de nuestra producción cultural en todas sus manifestaciones.

A partir de una lectura profunda y amplia de buena parte de la bibliografía vinculada con el tema, y del análisis de la información recabada en una serie de entrevistas individuales a actores/actrices y directores/as de teatro, pertenecientes, tanto a la generación teatral fundacional del movimiento teatral independiente en nuestro país (inserta y desarrollada profesionalmente en las décadas del '50 y del '60) como a la generación teatral formada e incorporada al ámbito teatral nacional desde los últimos años de la dictadura militar hasta el presente (esto es, inserta y desarrollada profesionalmente en las décadas del '80 y del '90), el presente trabajo procura observar sociológicamente aquellas cuestiones que hayan sido problematizadas en ambas etapas de la actividad teatral nacional, así como precisar fenómenos como los de “politización” y “comercialización” de la creación teatral en nuestro país.

Por último, cabe destacar que si bien la anécdota de la que versa el presente trabajo consiste en narrar, describir y explicar el sentido sociológico que uno puede ver detrás de los vaivenes acontecidos en materia de la producción teatral nacional desde la fundación del movimiento teatral independiente hasta nuestros días, el espíritu de fondo consiste en comprender algunos cambios que la sociedad y la producción cultural uruguayas han procesado en dicho período de tiempo, a partir de lo que la evolución de la actividad teatral nacional refleja desde el escenario de la producción cultural.

2. INTRODUCCIÓN

La cuestión teatral nacional ha sido estudiada de modo interdisciplinario, fundamentalmente, desde el campo académico de las ciencias humanas y de las ciencias sociales. Según lo que se pudo relevar como antecedentes bibliográficos que versan sobre la actividad teatral en el Uruguay, buena parte de estos trabajos tienen un marcado corte historiográfico. Se trata de estudios muy completos cuya finalidad esencial es la de describir y explicar lo que ha sucedido en materia teatral en nuestro país desde el momento en que la misma inicia su presencia por estas tierras (suelen compartir los historiadores teatrales la tesis de que la actividad teatral nacional da su primer paso formal a partir del año 1793, momento en el cual se construye la Casa de Comedias en la ciudad de Montevideo, con el cometido de desarrollar las artes escénicas en nuestro país para el esparcimiento y la diversión de la ciudadanía). Estos trabajos suelen ser estudios, fundamentalmente fácticos, descriptivos del quehacer teatral a lo largo de los años, de sus peripecias experimentadas en los distintos períodos sociohistóricos por los cuales ha transcurrido la vida social a nivel nacional, y con ensayos de posibles explicaciones o argumentos para comprender con más claridad aquellas instancias más intrincadas de la evolución de esta actividad artística en el plano nacional.

La idea de esta monografía consiste en abordar sociológicamente el período sociohistórico de la evolución teatral de nuestro país que transcurre desde el año 1947 hasta nuestros días, rastreando sus principales continuidades y sus más significativas discontinuidades o rupturas. De modo puntual, se focalizará la atención en dos fenómenos relativos a distintos momentos cronológicos de la evolución teatral nacional: el primero de ellos en el tiempo es el fenómeno de la "politización" del teatro uruguayo en la década del '60, y el segundo de los fenómenos refiere al proceso más actual en el tiempo, por el cual, fundamentalmente, a partir de los años '90, el teatro uruguayo se ve cada vez más involucrado en el proceso que se conoce con el nombre de "comercialización" de la actividad teatral.

A continuación, se titulan los principales contenidos del trabajo monográfico, una vez cubiertos los aspectos formales del mismo (pertinencia sociológica del tema y repaso de antecedentes bibliográficos sobre el problema de estudio; definición del problema en cuestión; planteo de objetivos; elaboración del "marco teórico" y definición de principales elementos conceptuales; y muy breves consideraciones metodológicas).

En primer lugar, se hace un breve repaso fáctico de las principales etapas de la actividad teatral nacional desde el año 1947 hasta el presente. El sentido que esto tiene radica en que es necesario conocer lo sucedido efectivamente en el recorrido teatral de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX, a fin de definir la base fáctica sobre la que este trabajo monográfico está sustentado.

En segundo lugar, se presentan las categorías centrales definidas a partir del análisis de la información recabada de las entrevistas individuales a actores y actrices, y a directores/as de teatro, pertenecientes a la generación teatral de los años '50 y '60, y a la generación teatral de los años '80 y '90. Cabe agregar que dicho análisis consistirá en la determinación de algunas de las categorías conceptuales surgidas del registro de la información, y será efectuado en función de los fines que persigue el trabajo monográfico.

Por último, en tercer lugar, se establecen algunas conclusiones esclarecedoras del tema desarrollado, y se determinan posibles líneas de investigación sociológica a futuro, con relación a la temática de la producción teatral en nuestro país, en el marco de la especialización de la Sociología de la cultura.

3. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA EN ESTUDIO

La pertinencia sociológica del tema elegido puede ser considerada desde distintos enfoques.

Un primer enfoque está asociado al hecho por el cual la Sociología de la cultura ha experimentado en los últimos años un acelerado proceso de desarrollo teórico y práctico en cuanto al número cada vez más creciente de estudios e investigaciones variadas, y de prácticas profesionales, a cargo de los expertos de la comunidad científica de las ciencias sociales y humanas. En nuestro país, aún son escasos los estudios sociológicos en el sub-campo de la Sociología de la cultura, siendo esta especialización un área donde son relativamente pocos los estudios de investigación teórica y las prácticas laborales en comparación con áreas de mayor antigüedad en el campo académico sociológico, como lo son la Sociología de la educación, del trabajo, de la religión, urbana, rural, por citar las más destacadas en este aspecto. Más específicamente, esta constatación podría ser de mayor notoriedad aún, si se centra la mirada en el ámbito de la producción artística nacional en todas sus manifestaciones. En tal sentido, creo pertinente aportar un elemento de información y análisis respecto a la temática de la actividad teatral en el Uruguay, ya no desde un punto de vista meramente historiográfico (el cual no deja de ser importante como factor de mayor conocimiento y comprensión del fenómeno teatral en nuestro país) sino desde el enfoque sociológico de detenerse en las cuestiones de fondo que hicieron, hacen y posiblemente hagan en el futuro a la esencia de la producción teatral en nuestro país, todo esto más allá de lo anecdótico.

Un segundo enfoque está ligado a la particularidad del arte teatral como un arte de marcadas connotaciones sociales. Una de las especificidades que hacen del teatro una manifestación artística singular consiste en su misión eminentemente social en la vida en sociedad de cualquier conglomerado humano en el cual la actividad teatral tenga presencia. Esto es, el teatro tiene una dimensión estética ineludible, a la cual se le suele sumar históricamente una faceta social y antropológica con fines, podría decirse, pedagógicos¹. El arte teatral pone al hombre como ser social arriba del escenario. Expone las vivencias humanas, los problemas universales que comprometen a la humanidad en distintas épocas históricas y en diferentes lugares del mundo, las ideas que conforman el pensamiento social, político, ético, cultural, religioso, económico, a modo de formación de la ideología del hombre en sus múltiples facetas constitutivas de su existencia social; muchas veces la creación teatral cumple esta importante función social y antropológica de un modo crítico, amplio, cuestionador, bajo la premisa de que el mundo y las acciones humanas son pasibles de ser transformados; en otros casos, simplemente narra historias de nuestro pasado o de nuestro presente como nación, sin cuestionar ni sugerir nada a ser repensado por parte del espectador en tanto parte del colectivo social. De algún modo, acumular información sobre nuestra actividad teatral durante la segunda mitad del siglo XX, y analizarla a la luz de determinados fenómenos, ideas y conceptos centrales, nos va a permitir comprender algunos de los caminos tomados por la sociedad y la cultura uruguayas en dicho período histórico. Será muy interesante hacer lecturas sociológicas de aquellas particularidades que hoy en día identifican a nuestra actividad teatral, y

¹ Con respecto a si debe o no cumplir el teatro una misión social, ideológica, definida por el hecho de que una obra teatral le brinde al espectador un mensaje de fondo, que lo forme en su ideología, la posición de los creadores teatrales y de la crítica teatral dista de ser unánime. A grandes rasgos, las posiciones encontradas consisten, por un lado, en entender que el arte teatral tiene una misión pedagógica a ser cumplida más allá de su dimensión estética por su naturaleza artística, y por el otro lado, en considerar que el teatro debe limitarse a una cuestión estrictamente artística y esteticista, donde no hay más finalidad que la de otorgarle al público teatral un espectáculo puramente artístico. Argumentan los defensores de esta segunda postura que para instruir a la población está el sistema educativo, y que por tanto no corresponde al teatro dicha misión.

de aquellas que la caracterizaron en las décadas del '50 y del '60, a la luz de las tendencias que en materia de modo de vida, de concepción del rol que debe cumplir la producción cultural en el proceso de desarrollo de un país en vías de tal condición, y de posición respecto al grado de condicionamiento que puede llegar a tener el factor económico en la producción artística, y en la recepción de la misma por parte del público, la sociedad uruguaya ha mostrado en uno y otro punto temporal.

Un tercer enfoque reside en la importancia que puede llegar a tener el hecho de que el presente trabajo tome como punto de inflexión, en el contexto sociohistórico fáctico sobre el cual se realiza el estudio, el período de doce años de dictadura militar impuesta en nuestro país, que transcurren del año 1973 al año 1984. La bibliografía historiográfica referida a la actividad teatral en el Uruguay durante dicho período de tiempo apunta a considerar tal contexto sociohistórico como un significativo punto de inflexión en materia de educación y de la producción cultural (por tanto, también artística) de nuestro país. La producción cultural nacional se había convertido en la década del '60 en un factor importante en la toma de conciencia del pueblo uruguayo respecto a lo que el país, y el continente latinoamericano en extensión, vivían en materia de política económica, respeto por los derechos humanos, condiciones de vida, ideales como los de justicia, libertad e igualdad. Esto es, el continente latinoamericano vivía por aquellos entonces años de una importante agitación sociopolítica, en el contexto dado por la Guerra Fría a nivel mundial. En el marco de dicha coyuntura sociopolítica y económica sumamente convulsionada, la producción cultural (y por ende artística) en buena parte del continente latinoamericano actuó como movilizador social, como llamador de la toma de conciencia por parte de la ciudadanía latinoamericana respecto a lo que este continente, y el mundo en general, vivían por aquellos años sumamente difíciles y agitados. Este aspecto que muchos pensadores y teóricos de la Sociología de la cultura tienden a etiquetar como un fenómeno de "*contracultura*", se ajusta ciertamente, de acuerdo a lo que uno puede leer en la bibliografía historiográfica especializada en esta problemática particular, al papel cumplido por el movimiento teatral independiente uruguayo durante los años de represión, prohibición, censuras, miedo socialmente instaurado, exilios por razones políticas e ideológicas, que la dictadura militar impuso en todo el territorio nacional entre los años 1973 y 1984. De ese modo, el teatro independiente uruguayo construye los "... cimientos de una contracultura basada en los grandes textos de la dramaturgia universal y nacional, y llevada a cabo con las máximas garantías de calidad artística, en un fermental clima de búsqueda formal que actúe como revulsivo e impida el estancamiento y la esclerosis"². Evidentemente, surge de la bibliografía historiográfica consultada, así como de los discursos de los propios artistas teatrales, pertenecientes a la generación "independiente" de los años '50 y '60, que la irrupción de la dictadura militar en nuestro país, y su estratégico ataque a la educación y a la producción cultural nacional, conducen a que se vea hoy, en la reflexión a distancia, un antes y un después en la producción teatral uruguaya, a raíz de tan abrupta interrupción.

Por último, un cuarto enfoque, está estrechamente conectado con la validez y los aportes efectivos que puede generar la realización de estudios teóricos en el campo de las ciencias sociales y humanas, respecto a la lógica con la cual opera el campo de la producción cultural, por ende artística, de un país determinado. Podría decirse que existe una idea históricamente consolidada y férreamente incorporada al ámbito de la producción cultural, y específicamente artística, de un país, referida a una posición contraria por parte de los protagonistas de la producción cultural respecto a que sus realizaciones artísticas, su actividad cultural, sus actos de creación

² Pignataro Calero, Jorge (1997). Op. cit.

estrictamente espontánea, íntimamente subjetivos, sean estudiados y analizados como parte de trabajos académicos que tienden a reducir, a sintetizar, a extraer conclusiones sobre la producción cultural, y a llevar sus más íntimas cuestiones al ámbito de los números. En tal sentido, Pierre Bourdieu, en un artículo titulado “¿Y quién creó a los creadores?”³, señala las disonancias entre la Sociología y el arte:

“La sociología y el arte no se llevan bien. Esto es culpa del arte y de los artistas que no soportan todo aquello que atenta contra la idea que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo, que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo. Es desilusión, reduccionismo, en una palabra, grosería, o lo que viene a ser lo mismo, sacrilegio: el sociólogo es aquel que ... quiere expulsar a los artistas de la historia del arte.”

En el desarrollo del artículo, Bourdieu destaca dos ideas preconcebidas por los propios sociólogos entorno a lo que la Sociología de la cultura puede llegar a tener como límites en sus cometidos, y respecto a por qué los estudios sociológicos tienden a ser mal vistos por los artistas. La primera de ellas plantea que la Sociología, como disciplina científica social, particularmente en su especialización en el ámbito de la producción cultural, “*puede explicar el consumo cultural, pero no su producción*”. Entiende Bourdieu que esta idea preconcebida lleva a que se preserve un espacio aparte, sagrado y privilegiado, para la obra de arte y su creador, en tanto que se coloca en un escalón inferior a los consumidores de las obras artísticas, éstos sí pasibles de ser estudiados sociológicamente. La segunda de las ideas preconcebidas refiere a que la Sociología (y la estadística, como instrumento de medición muchas veces empleado en la investigación cuantitativa) quita importancia, desvaloriza, reduce y desvirtúa la esencia casi sagrada y sumamente subjetiva de la creación artística en sí misma, pura, autónoma. Parecería ser que buena parte de los estudios culturales sociológicos suelen olvidar que el campo de la producción cultural, y por tanto artística, es un universo relativamente autónomo, que posee sus propias leyes de funcionamiento, su propia lógica de evolución, y sus propias tradiciones. Al respecto, Bourdieu expresa su visión acerca de esta cuestión en los siguientes términos⁴:

“La autonomía del arte y del artista ... en nombre de la ideología de la obra de arte como “creación” y del artista como creador increado, no es más que la autonomía (relativa) de ese espacio de juego que yo llamo *campo*... El objeto propio de la sociología de las obras culturales no es ni el artista singular ... ni la relación entre el artista (o, lo que es lo mismo, la escuela artística) y tal o cual grupo social concebido como causa eficiente y principio determinante de los contenidos y las formas de expresión, o como causa final de la producción artística, es decir, como demanda ... Para mí, la sociología de las obras culturales debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones ... *entre el artista y los demás artistas*, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del *valor social* de la obra (los críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera).”

³ Bourdieu, Pierre. “¿Y quién creó a los creadores?”.

En: “Sociología y Cultura”, Bourdieu, Pierre (1990), Méjico, D. F.

⁴ Bourdieu, Pierre, Op. cit.

El interés sociológico que persigue este trabajo monográfico respecto a este último punto reside en la convicción de que la presencia de las ciencias sociales y humanas en el campo de la producción cultural, a través de investigaciones, informes, monografías, dossier, artículos de prensa, práctica profesional en cuestiones programáticas de planificación de proyectos y políticas culturales a nivel nacional, está muy lejos de significarle a la producción cultural, y particularmente a la producción artística, una intromisión negativa, poco válida, y desajustada ante la espiritualidad, subjetividad y todo lo esotérico que rodea al aura de la creación artística. Todo lo contrario: la premisa que sustenta a esta monografía supone la concepción de que el arte y la Sociología pueden llevarse perfectamente bien; de que los estudios y análisis procedentes del campo académico de la Sociología de la cultura, en la medida en que partan de la base incuestionable de que el campo de la producción cultural es, al decir de Bourdieu, relativamente autónomo, y que el mismo opera con leyes propias de funcionamiento y con una lógica notoriamente singular, pueden resultar sumamente enriquecedores para el ámbito de la producción cultural, en su sistematicidad, cientificidad, nivel de comprensión, pluralidad de enfoques y de fuentes de información, interrogantes despejadas, o simplemente propuestas a ser debatidas por quienes, de una manera u otra, se constituyen en protagonistas del campo de la producción cultural de nuestro país.

4. ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS SOBRE EL TEMA

El presente apartado consiste en dar un breve repaso por aquella bibliografía a la cual se pudo acceder durante la etapa de interiorización sobre el “estado del arte” en el área de la producción teatral y sus aspectos sociales. La idea, en esta sección del trabajo monográfico, consiste en identificar qué es lo que se ha estudiado y escrito sobre la actividad teatral en nuestro país, siendo cuidadosamente selectivo en hacer mención únicamente de aquellos trabajos que, por distintas razones, han sido considerados como elementos de efectiva contribución para abordar el objeto de estudio que ha sido definido en esta monografía.

En primer término, cabe mencionar un texto ensayístico dentro del área especializada de la Sociología del teatro. Dicho texto, cuya autoría corresponde al pensador francés Jean Duvignaud, ha sido tomado en cuenta para este trabajo monográfico en la medida en que brinda una cantidad de elementos muy importantes para comprender el carácter de manifestación social que históricamente, y en distintas culturas y épocas, ha estado ligado al arte teatral. Esto es, la práctica social de hacer, de crear teatro, está definida en el hecho por el cual la creación dramática supera los límites del texto dramático a ser representado en una obra teatral, y pone en movimiento pasiones, creencias, ideas, actitudes, reflexiones e interrogantes que responden al ánimo, al sentir y al pensar de los grupos y de las sociedades en las cuales la práctica social del teatro está fuertemente enraizada. Duvignaud establece un hipotético paralelismo entre la creación teatral como “totalidad viviente” eminentemente social, que pone en juego múltiples y variados aspectos de la vida social de una colectividad social determinada, en un tiempo y un lugar determinados, o bien de la sociedad global, universal, no especificada en ninguna coordenada espacio-temporal, y la trama de la existencia colectiva como tal. En este sentido, el autor asevera la función movilizadora, provocadora y concientizadora del teatro en la formación de la ideología del individuo que, en tanto espectador de una obra teatral, forma parte de una sociedad determinada, de una cultura determinada, y en un tiempo histórico y un lugar específicos:

“ El hecho teatral va, constantemente, más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales, reales o imaginarios, provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine de hoy, que no ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores. (...) Parece como si la sociedad recurriera al teatro cada vez que quiere afirmar su existencia o realizar un acto decisivo que la consolide; como si la “praxis” fuera primeramente un acto colectivo de creación en el escenario de la historia... (...) El hombre se modela con el teatro y las teatralizaciones sociales...”⁵

En segundo término, fueron tomados en cuenta aquellos antecedentes bibliográficos que, de carácter definidamente historiográfico y de contenido anecdótico, han resultado de fundamental importancia para la realización del presente trabajo monográfico. De todos los textos consultados, el más amplio en su contenido historiográfico y el más rico en sus apreciaciones, valoraciones y reflexiones (originadas a partir de muy diversas fuentes de información) acerca de la evolución del teatro independiente uruguayo desde sus inicios a fines de la década del '30 hasta nuestros días, es el trabajo de Jorge Pignataro Calero, cuyo título es “La aventura del teatro independiente uruguayo. Crónica de seis décadas”. Se trata de un ensayo realizado por el

⁵ Duvignaud, Jean (1966). “Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas”. F.C.E, Méjico.

citado autor (historiador y crítico teatral) con motivo de la participación del mismo en un concurso organizado por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en el año 1967, celebrando los 30 años del movimiento teatral independiente en nuestro país. El tema sobre el cual debían versar los ensayos postulados a dicho concurso era el siguiente: **"El teatro independiente uruguayo. Su incidencia, evolución y perspectivas"**. Precisamente, ese es el tema sobre el cual el texto de Pignataro Calero trata con precisión conceptual, con claridad en la revisión historiográfica de las más de seis décadas de evolución del teatro independiente en nuestro país, considerando los aportes escritos, las reflexiones y las valoraciones que otros estudiosos del tema, o los propios protagonistas directos y activos de la creación teatral – actores/actrices, directores, dramaturgos, técnicos – han hecho sobre muy distintos aspectos que hacen a la producción teatral nacional a lo largo de tales seis décadas.

En el marco de la bibliografía de corte historiográfico, consultada para cumplir con los distintos fines perseguidos por este trabajo monográfico, un texto sumamente enriquecedor, cuya compilación corrió a cargo del Prof. Roger Mirza (historiador y crítico teatral, y docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por la Universidad de la República), y que toma los aportes de distintos críticos teatrales de nuestro país, se titula "Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica". Se trata de uno de los cuatro volúmenes que forman parte de esta obra, en la cual aparece un capítulo referido a lo más destacado de la historia de la actividad teatral en nuestro país.

Siguiendo dentro de la bibliografía teatral nacional de tipo historiográfica, un nuevo texto merece ser destacado como antecedente vinculado al trabajo monográfico en curso. Ruben Yáñez, actor y director de teatro independiente de vasta trayectoria (director estable de la Comedia Nacional entre los años 1962 y 1967, e integrante de la Institución teatral "El Galpón" durante muchos años, siendo censurado, prohibido y más tarde exiliado en los años oscuros de la dictadura militar en el Uruguay), escribió hace algunos años su autobiografía, de un modo novelado, narrada cálidamente. De ella puede extraerse un capítulo relativamente amplio en el que el autor cuenta con lujo de detalle, y con una expresividad y una sensibilidad propias de un individuo eminentemente teatral, lo que significaron sus "cinco décadas en el teatro". Este antecedente bibliográfico resulta de especial interés, en tanto no sólo arroja el autor en su discurso autobiográfico una cantidad de información, con fechas, protagonistas involucrados, y consecuencias alcanzadas de los episodios en ella narrados, sino que también tiene la singularidad de lo expresado por el autor respecto a su experiencia como integrante del grupo teatral "El Galpón" durante el lapso de tiempo que va desde el año 1976 al año 1984.

Por último, un tercer antecedente bibliográfico de marcada beta historiográfica resulta ser el texto que el director teatral, César Campodónico, de la Institución teatral "El Galpón", escribió en el año 1999 con motivo del cincuentenario de tal emblemática institución. Su título, "El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón", anticipa enfáticamente el cometido central del mismo: anécdotas y hechos, fotos y testimonios, de quienes han sido parte viva de la trayectoria cincuentenaria de un referente, no sólo de la creación teatral uruguaya, sino de la producción cultural nacional del siglo XX.

En tercer término, fueron consultados como antecedentes bibliográficos de mucho valor conceptual dos textos cuya contribución primordial pasa por aportar reflexiones, ideas y elementos conceptuales acerca de la situación del teatro en Uruguay y Latinoamérica. El primero de ellos es el producto final de un *Encuentro Regional sobre Teatro Contemporáneo en América Latina y el Caribe*, llevado a cabo en Montevideo a fines del mes de noviembre del año 1990. El texto final (coordinado, corregido y editado por el Prof. Roger Mirza), titulado

“Dramaturgia y puesta en escena en América Latina y el Caribe”, consiste en la recopilación de una serie de ponencias a cargo de protagonistas de la esfera de la creación teatral en el continente latinoamericano. Varias de ellas han servido como fuente de conceptos, reflexiones teóricas y prácticas, posicionamientos y sugerencias respecto al futuro del arte teatral en nuestro continente, elementos que han sido de gran utilidad para la realización de este trabajo monográfico. El segundo de ellos se titula “Situación del teatro uruguayo contemporáneo. Tendencias escénicas, el público, la dramaturgia”. Este texto, a diferencia del anteriormente citado, tiene como objeto de estudio y de reflexión, ya no un panorama de ideas y debates sobre el pasado, presente y futuro del teatro latinoamericano, sino específicamente de la situación por la que atraviesa el teatro uruguayo contemporáneo en cuanto a cuestiones estrictamente técnicas inherentes al arte teatral, así como a planteos de menor tecnicidad, donde está involucrado el público teatral como elemento indispensable para que tenga razón de ser la producción teatral, sin importar el lugar, la época histórica ni la cultura en la cual esté inserto.

Finalmente, en cuarto término, resultaron de muy importante contribución dos textos cuyos cometidos son ciertamente divergentes, pero que los une un mismo tópico dentro de los objetivos de esta monografía: el estudio de algunos aspectos de la producción teatral en el contexto social e histórico definido por un período de régimen autoritario y militarizado. El primero de ellos es un texto escrito por el Prof. Roger Mirza, titulado “Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral”. Es un artículo en el que el autor presenta algunos aspectos de la producción teatral nacional desde la perspectiva conceptual dada por los conceptos de “memoria” y “desmemoria” en el marco sociohistórico complejo que significó para nuestro país el régimen militar entre los años 1973 y 1984. La contribución más visible que tiene este antecedente bibliográfico para la presente monografía reside en que dicho artículo arroja luz sobre cómo afectó la irrupción dictatorial en el sistema teatral uruguayo. El segundo de tales textos, titulado “Dictadura militar, trauma social e inauguración de la Sociología del teatro en Chile”, cuya autoría corresponde a Hernán Vidal, versa sobre la realidad teatral chilena en el contexto sociohistórico definido por la dictadura militar experimentada por el país trasandino, y tiene como finalidad principal revisar detenidamente la inauguración de una nueva disciplina dentro del amplio campo de las ciencias humanas, como lo es la Sociología del teatro en Chile. El autor ubica a esta novedosa disciplina dentro de un campo sensiblemente más extenso, como lo es el de la Sociología de la cultura. Entiende el autor el objeto de estudio de la Sociología del teatro en Chile en los siguientes términos:

“... la sociología del teatro estudia *formaciones* específicas, es decir, una subcategoría de instituciones y circuitos de producción, disseminación y consumo de una forma simbólica llamada teatro.”⁶

Ya realizado el repaso por aquellos textos que han servido de antecedentes bibliográficos para la elaboración de este trabajo monográfico, resulta adecuado precisar el tema de estudio que motiva la realización del presente trabajo en términos concisos y explícitos.

⁶ Vidal, Hernán (1991). “Dictadura militar, trauma social e inauguración de la Sociología del teatro en Chile”. Literature and Human Rights Series, Vol. 8, Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis, EE.UU.

5. LA DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE ESTUDIO

El problema de estudio que se propone dilucidar este trabajo monográfico podría ser esquemáticamente definido de la siguiente manera: **la actividad teatral en el Uruguay antes y después de la dictadura militar.**

Así planteada la temática de estudio de esta monografía, cabe anotar una serie de puntualizaciones que pueden resultar esclarecedoras a fin de captar el sentido de fondo que tiene la tesis en desarrollo.

1. En primer lugar, cabe precisar el hecho de que el tema de estudio propone dos referencias temporales en la evolución de la actividad teatral en nuestro país a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La primera de tales referencias alude a lo que muchos historiadores y críticos teatrales (así como lo que una buena parte de los artistas teatrales de más trayectoria desprendieron de sus discursos) denominan "*la edad de oro*" de la producción teatral nacional, esto es, los años '50 y '60. Se define como fuente de información aquella que ha sido recabada mediante entrevistas individuales a actores/actrices y a directores/as de teatro pertenecientes a la generación teatral que se incorporó al ámbito nacional desde los inicios del movimiento teatral independiente, y que se desarrolló profesionalmente, propulsando el crecimiento sostenido de dicho movimiento, durante las décadas del '50 y del '60. La segunda referencia temporal es el período definido por los años '80 y '90. Estos dos decenios marcan para la actividad teatral nacional una etapa de transición que va desde los últimos avatares impuestos por la dictadura militar, pasando por los primeros años de la recuperación democrática del país, hasta nuestros días. Se toma como fuente de información las valoraciones, opiniones y reflexiones que una serie de actores/actrices y de directores/as de teatro, pertenecientes a la generación teatral de la post-dictadura, hacen sobre ciertos aspectos de la producción teatral de nuestro país.

2. En segundo lugar, es necesario puntualizar que no consiste el problema de estudio en describir la actividad teatral en nuestro país en uno y otro de los puntos temporales delimitados, sino que se trata de rastrear en base a los discursos de los entrevistados de las dos "generaciones teatrales", y a la información surgida de los antecedentes bibliográficos anteriormente citados, cuáles son los puntos de mayor contacto y cuáles los de mayor distanciamiento entre ambas coyunturas en la evolución de la actividad teatral nacional de la segunda mitad del siglo pasado.

3. En tercer lugar, puede resultar sumamente esclarecedor determinar con precisión cuáles son los aspectos en los que son rastreados los elementos de contraste entre uno y otro momento sociohistórico de la evolución de la actividad teatral uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. Básicamente, se manejaron en el plan del "trabajo de campo", las siguientes claves de comparación: la valoración acerca de la función social que compete históricamente al arte teatral, el grado de "politización de la actividad teatral", y el grado de condicionamiento de la cuestión económica en la creación teatral (precisado en los términos del fenómeno de la "comercialización del teatro").

4. Una cuarta puntualización tiene lugar. Si bien son los ejes establecidos en el párrafo anterior los que estructuran el proceso de "rastreo" de las más relevantes continuidades y rupturas entre ambos períodos en la evolución de la actividad teatral nacional, cabe precisar que, tanto los discursos de buena parte de los artistas

teatrales entrevistados de una y otra generación artística, como la lectura de la bibliografía que antecede en esta materia al presente trabajo monográfico, sirvieron para descubrir otros puntos significativos a ser contrastados sociológicamente. Ideas como las de la necesidad de profesionalizar la actividad teatral nacional, el grado de adhesión de los artistas teatrales a las instituciones en las cuales desarrollan su actividad, el espíritu colectivista/individualista con el cual se produce teatro en nuestro país, o bien el sentido de pertenencia (o la falta del mismo) al quehacer teatral, son tópicos que serán definidos y tenidos en cuenta a la hora de elaborar el análisis de la información.

5. Por último, una quinta puntualización. La determinación de tomar como punto de inflexión en la evolución de la actividad teatral nacional de la segunda mitad del siglo XX al período de la dictadura militar no es producto de una decisión aleatoria. Por el contrario, la hipótesis que está detrás de esta decisión refiere a que toda la producción cultural, por tanto artística, de nuestro país, experimentó significativos cambios de gran variedad y tenor a raíz de tal abrupta fractura. Puntualmente, la actividad teatral nacional fue blanco directo de los ataques permanentes por parte de las Fuerzas Armadas a todo lo que las mismas entendían como *“aparatos ideológicos alineados con el comunismo”*. La producción cultural nacional a lo largo de la década del '60, y hasta el momento mismo en el que irrumpe la dictadura militar en nuestro país, había jugado un papel esencial como movilizador en la toma de conciencia del pueblo uruguayo de lo que estaba sucediendo en el mundo, pero fundamentalmente de lo que se avecinaba en nuestro país en términos sociopolíticos. Si bien dicho contexto nacional era asfixiante, la actividad teatral se mantuvo presente, y logró con mucha cautela e ingenio sortear los severos controles impuestos por la dictadura militar a la “subversiva” producción artística en nuestro país. Ahora bien, la producción teatral antes y después del período dictatorial no es la misma. Ha cambiado significativamente desde el punto de vista técnico, social, político y económico. Las principales consecuencias de tales vaivenes son visibles en los últimos años, en los cuales nuestra producción teatral, según se desprende de buena parte de los discursos de los entrevistados, ha experimentado una notoria confusión, una pérdida de objetivos y rumbos precisos, lo cual repercute ciertamente en una sostenida ausencia de público teatral en los últimos años.

6. OBJETIVOS: GENERAL Y ESPECÍFICOS

A modo de finalidad primordial general que persigue el presente trabajo monográfico se podría decir que la meta final del mismo consiste en describir y analizar las continuidades y rupturas más destacadas, que en diversos aspectos ha experimentado la actividad teatral de nuestro país, entre los años dorados del movimiento teatral independiente durante las décadas del '50 y del '60, y los años de recomposición del arte teatral, posteriores a la recuperación democrática del país.

Adicionalmente, el objetivo general planteado para este trabajo monográfico aparece acompañado por los siguientes objetivos específicos:

1.- Comparar las reflexiones que los protagonistas de las dos generaciones teatrales hacen con relación a la función social que teóricamente debería cumplir la práctica teatral en nuestro medio, y la que en los hechos cumple, en el desarrollo de la vida social de nuestro país en los dos períodos sociohistóricos definidos.

Este primer objetivo específico parte de una premisa básica, la cual está referida al hecho de que es el teatro una manifestación artística eminentemente social. Roger Mirza, en un artículo ya citado, referido a la actividad teatral en los años de la dictadura militar, hace una breve introducción al tema central del artículo, refiriéndose a la singularidad que es propia del arte teatral como manifestación creativa fuertemente enraizada en la vida social de una población determinada:

"En efecto, como fenómeno de participación colectiva, el teatro es también práctica social, arte en presencia, capaz de confrontar en un mismo ámbito a emisores y receptores en el doble espacio de la escena y la sala. Una práctica y un arte que no se limitan, por lo tanto, a "ilustrar" determinado texto dramático, sino que supone, a partir de ese texto y a través del montaje escénico, una nueva producción de sentido, una nueva creación. (...) Importa entonces el teatro como actividad generadora de un espacio colectivo que posibilita esa puesta en común de un conjunto de símbolos como intentos de elaboración de la experiencia humana, en lo privado y en lo público, 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."⁷

Se habla, desde el plano de lo teórico, de la función socializadora de la práctica teatral como modeladora de la consciencia y la inconsciencia, lo racional y lo irracional, de los individuos aisladamente, con la intención última de generar un cambio a nivel macro en el colectivo social, a través de dotar de sentido ante los ojos del espectador ciertos aspectos de la vida social pasada, presente, y anticipada a futuro.

Los teóricos del teatro, y los propios protagonistas de la creación teatral, suelen hablar de una doble instancia: una, refiere al hecho por el cual la actividad teatral (en términos generales, artística) es el reflejo de la realidad socioeconómica y política por la cual atraviesa el país en el que dicha actividad tiene lugar; y la otra

⁷ Mirza, Roger (1995). "Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral". Págs. 121-122

instancia alude al hecho por el cual la práctica teatral (toda la práctica cultural en su conjunto) incide muchas veces (en distintos grados, en función del valor relativo que tiene la producción artístico-cultural en el colectivo social) en el destino de un colectivo social determinado.

2.- Definir en sus justos términos el efecto puntual que tuvo la irrupción de la dictadura militar en nuestro país en la actividad teatral nacional, fundamentalmente en el sentido de pertenencia y de adhesión a la causa artística por parte de los protagonistas de la creación teatral, antes y después de dicho corte en la evolución del movimiento teatral nacional.

La justificación de este objetivo específico reside en el hecho de que, en tanto comparto la idea de que la producción artística está condicionada por la realidad sociopolítica y económica por la que una sociedad atraviesa circunstancialmente, suscribo la valoración hecha por muchos de los artistas teatrales entrevistados respecto a que existe efectivamente un antes, un durante y un después de la dictadura militar en la práctica social de hacer teatro en nuestro país.

3.- Determinar conceptualmente, y comprender desde el plano de lo anecdótico, los fenómenos de la “politización” y “comercialización” de la actividad teatral, que han sido experimentados en distintas instancias sociohistóricas de nuestro país.

El fenómeno de la “politización” del teatro a nivel nacional lo podemos localizar temporalmente en los años previos a la irrupción de la dictadura militar en el Uruguay. La actividad teatral nacional de la década del '60 toma un lugar de importancia como agente cultural que pretende dotar de sentido los acontecimientos sociohistóricos que por esos años el país vivía. En su marcado rol de despertador de la consciencia de la ciudadanía uruguaya, como formador de ideología y movilizador social, el teatro uruguayo experimentó a lo largo de la década del '60 un acentuado proceso de “politización”. El punto máximo de dicho proceso es alcanzado en los años más próximos a la pérdida de la democracia y de la institucionalidad de nuestro país en el año 1973.

El fenómeno de la “comercialización” de la práctica teatral a nivel nacional puede ser localizado a partir de los años '90. Si bien la discusión conceptual respecto a los posibles vínculos entre la creación artística y la ganancia de dinero por medio de dicha actividad (pensada la misma como “no redituable económicamente”) es algo que tiene larga data en el campo teatral nacional, y no es un fenómeno tan decididamente contemporáneo, sí es cierto que a partir de los años '90, este sentido de hacer teatro con una lógica comercial y empresarial, se ha visto acentuado, extendido a un mayor número de artistas y de instituciones teatrales, y está este fenómeno cada vez más justificado e incorporado como una opción válida y alternativa al concepto de “hacer arte por el arte en sí”.

Presentados el objetivo general y los objetivos específicos que se propone esclarecer el estudio, corresponde presentar el marco teórico que contiene desde lo conceptual las cuestiones centrales que hacen al problema de estudio del presente trabajo monográfico.

7. MARCO TEÓRICO Y DEFINICIONES CONCEPTUALES FUNDAMENTALES

En primer término, resulta pertinente comenzar el apartado teórico del trabajo monográfico con el planteo de las hipótesis de trabajo con las que he iniciado el estudio.

1. Las más destacadas continuidades y rupturas existentes entre la práctica teatral uruguaya de los años '50 y '60, y la de los años '80 y '90, son el producto de las distintas realidades sociopolíticas, económicas y culturales que el país experimenta en ambos períodos temporales.

2. Existe una visible interrelación entre la práctica de hacer teatro y el desarrollo de la vida social nacional (en sus múltiples facetas: política, económica, ética, religiosa, cultural, etc.) en las distintas etapas de la evolución de la actividad teatral en nuestro país a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

3. La aparición de la dictadura militar en el Uruguay constituye un punto de inflexión en la práctica social de hacer teatro en nuestro país, en la medida de que politiza aún más el ámbito de la producción cultural nacional, al tiempo que hace de la actividad teatral una actividad con menores grados de integración, de colectivización y de compromiso social.

4. Los fenómenos de "politización" y "comercialización" de la producción teatral uruguaya son fenómenos que responden muy directamente a la coyuntura circunstancial que vive el país en distintos períodos sociohistóricos a lo largo de la evolución de la actividad teatral nacional durante la segunda mitad del siglo XX.

Las cuatro hipótesis suponen como premisa elemental la concepción de que la producción cultural (en este caso, puntualmente, la producción teatral) suele estar ligada a las condiciones sociopolíticas y económicas por las que el país donde dicha producción cultural tiene lugar está coyunturalmente atravesando. Esto es, la producción teatral uruguaya es el producto de condicionantes externos e internos. Entre los primeros, se puede hablar de la idiosincrasia del pueblo uruguayo, el contexto sociopolítico y económico, y la valoración social que la producción cultural tiene en el colectivo social de nuestro país. Estos elementos, que en distintos grados condicionan la producción cultural, y por ende artística, en el plano nacional, son variables que, en el correr de los tiempos sociohistóricos que la sociedad uruguaya ha ido atravesando a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, se han visto diferencialmente modificados. Entre los segundos, aparece como el más destacado de los elementos internos inherentes a la producción cultural nacional el siguiente aspecto: la singularidad de priorizar el valor simbólico de la obra cultural (artística) por sobre el valor material (en función de la lógica capitalista de la adhesión a la idea de considerar a las obras artísticas como bienes comercializables) de la misma, producto de la relativa autonomía de la que goza el campo de la producción cultural respecto a los condicionamientos procedentes del campo económico dominante en la era capitalista⁸.

⁸ La idea de la relativa autonomía del campo de la producción cultural respecto a los condicionamientos procedentes del campo económico, como esfera dominante en la era capitalista, es una de las tantas ideas que maneja el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su "teoría de los campos", en el marco de un pensamiento que sintetiza al estructuralismo y al subjetivismo en un nuevo y complejo esquema teórico denominado "*pensamiento relacional*".

7.1.- Una breve aproximación sociológica a la especificidad de la práctica teatral en el marco del campo artístico, según el esquema teórico-conceptual de Pierre Bourdieu.

La referencia teórica ineludible que se sigue en el presente trabajo monográfico es el planteo relacional inherente a la “teoría de los campos” del sociólogo francés Pierre Bourdieu. El carácter relacional del planteo teórico de Bourdieu consiste, genéricamente hablando, en rechazar todo postulado teórico que pretenda separar al individuo de la sociedad; por el contrario, su modo de pensar en términos de relaciones implica concebir a los individuos como “agentes socialmente constituidos”, quienes responden a la lógica de funcionamiento estructural del campo o universo social en el que participan, así como concebir a los campos como “configuraciones de relaciones objetivas entre posiciones”.

Entiende Bourdieu que el cosmos social está constituido por un conjunto de microcosmos dotados de relativa autonomía, “... espacios de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específicas, las cuales son irreducibles a las que rigen los demás campos”⁹. La teoría de los campos supone visualizar al mundo social compuesto por un conjunto de campos o universos sociales definidos como “configuraciones de relaciones objetivas entre posiciones”.

“... un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o capital) – cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo – y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, etc.)”¹⁰.

Cada campo tiene su lógica propia, reglas y regularidades específicas por las cuales cada uno de estos espacios se define como único e irrepetible. A modo de ejemplo: la lógica a la cual obedece el campo económico difiere radicalmente, al entender del autor, de la lógica que rige sobre el campo artístico, en tanto el primero de ellos tiene como ley fundamental la idea de que “los negocios son los negocios”, mientras que el segundo de ellos se sustenta en la premisa contraria o de *inversión* de la ley de la economía. En tal sentido, el “campo artístico” se define como aquel espacio social en el cual se producen, se difunden, se comentan y critican, y se comercializan las obras de arte, cuyos agentes socialmente constituidos (a excepción de los empresarios o comerciantes de obras de arte) – artistas, técnicos, historiadores y críticos de arte – persiguen como lógica de funcionamiento del campo la ganancia simbólica, el reconocimiento social, más que la ganancia monetaria. La lógica que rige en este campo es la de la “inversión de la ley económica”, o sea, la de profesar el arte puramente, “el arte por el arte” sin ningún tipo de interés o meta del orden económico. La referencia a la idea del “arte por el arte” apunta a la única forma de arte verdadero según las normas específicas del campo de las artes como campo autónomo, donde los intereses y las preocupaciones de orden monetario, si bien juegan un papel cada vez más preponderante, de ninguna manera definen la especificidad y singularidad del campo artístico.

⁹ Bourdieu P. y Wacquant J. D. (1992) “Respuestas. Por una Antropología Reflexiva”. Ed. Grijalbo, México. Cap. II, pág. 64.

¹⁰ Bourdieu P. y Wacquant J. D. Op. cit.

El segundo elemento del esquema relacional refiere a la idea de "capital específico" correspondiente a cada campo. La idea de capital consiste en aquel factor o atributo que determina, para quien lo posea en mayor cantidad y calidad, el logro de posiciones de mayor poderío dentro del campo, así como la definición de las disposiciones a adoptar por parte de los agentes.

"... un capital sólo existe y funciona en relación con un campo: confiere un poder sobre el campo, sobre los instrumentos materializados o incorporados de producción o reproducción, cuya distribución constituye la estructura misma del campo, así como sobre las regularidades y las reglas que definen el funcionamiento ordinario del campo y, de ahí, sobre las ganancias que se generan en el mismo"¹¹.

En el caso específico del campo artístico, desde el punto de vista de Bourdieu, el factor eficiente en el mismo es lo que él denomina el "*capital simbólico*". En términos generales, el autor define a esta modalidad de capital como aquella especie de capital que se basa en el conocimiento y en el reconocimiento.

"Llamo capital simbólico a cualquier especie de capital (económico, cultural, escolar o social) cuando es percibida según unas categorías de percepción, unos principios de visión y de división, unos sistemas de clasificación, unos esquemas clasificadores, unos esquemas cognitivos que son, por lo menos en parte, fruto de la incorporación de las estructuras del campo considerado, es decir de la estructura de la distribución del capital en el campo considerado"¹².

Ahora bien, ¿qué quiere decir Bourdieu al expresar que el capital específico del campo artístico es el capital simbólico? En primer lugar, está expresando que al campo de las artes le corresponde aquella forma de capital (económico, cultural, escolar, social) percibida según esquemas clasificadores que son fruto de la incorporación de la estructura de distribución del capital en el campo artístico. Esto significa que las posiciones y las tomas de posición definidas al interior del campo de las artes por parte de los agentes sociales que en él actúan, así como lo que tales agentes producen, son conocidas y reconocidas en base a lo que está socialmente incorporado como definición de lo que es y compete a cada agente constituyente de dicho campo. En segundo lugar, está queriendo decir que quienes forman parte del campo artístico tienen como única acumulación legítima aquella que consiste en hacerse de un nombre conocido y reconocido por el público como agente dotado de la suficiente trayectoria y capacidad que le permitan al mismo cumplir su papel dentro del campo de las artes en un contexto de conocimiento y reconocimiento por parte del público respecto de su obra. Esto es, la acumulación de capital simbólico tendiente a la adquisición de "prestigio" o "autoridad" es la que orienta la dinámica de las posiciones y la toma de posiciones adoptadas por los distintos agentes que forman parte del campo artístico.

En el marco delimitado por la condición estructural del campo de las artes, cabe puntualizar los aspectos singulares que definen a la especificidad de la práctica teatral en tanto práctica artística.

En primer lugar, se trata de una manifestación artística eminentemente social y antropológica. Esto significa que el arte teatral es el producto de una creación colectiva con fines, tanto estéticos, como sociales y

¹¹ Bourdieu P. y Wacquant J. D. (1992) Op. cit.

¹² Bourdieu, Pierre (1997). "Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción". Cap. V, pág. 151.

humanos. Partiendo de la base de que la práctica artística no es el resultado de una actividad en abstracción histórico-social, sino el producto de una creación que tiene lugar en una sociedad y un momento histórico concretos, se entiende que es el arte teatral una práctica social cuya dimensión está ligada a la necesidad que la sociedad en la cual la misma se lleva a cabo sienta de ella. Como lo expresa Ruben Yáñez en un artículo que forma parte de un texto relacionado al panorama de la actividad teatral uruguaya contemporánea, "... para que el teatro exista en una sociedad, debe darse en ella la necesidad del mismo; expresada en quienes tienen la necesidad de hacerlo y quienes tienen la necesidad de gustarlo, con las interrelaciones que esto implica"¹³.

Siguiendo con el razonamiento de Yáñez, ahora asociado a conceptos arrojados por Atahualpa del Gioppo (reconocido director de teatro estrechamente ligado a la institución teatral "El Galpón" durante gran parte de su vida), el autor expresa que "... los hombres están mucho más "avisados" desde el punto de vista biológico que desde el punto de vista espiritual; dado que el hambre es el campanazo para la conciencia de una necesidad biológica, pero esto no tiene su equivalente en el campo espiritual, donde las necesidades se desarrollan o no, se califican o no, en el marco de procesos históricos y sociales"¹⁴. En la medida que tengan lugar tanto la "necesidad social" de gustar de la práctica teatral de una sociedad determinada en un tiempo histórico concreto, así como la "necesidad artística" de hacerlo y de expresarlo por parte de los artistas y técnicos, la producción teatral encontrará en dicha confluencia de necesidades su razón de ser, su justificación y su motivo de existencia. Como consecuencia de ello, producir teatro supone llevarlo adelante en tanto práctica social y colectiva tendiente a colmar las expectativas puestas tanto por la sociedad (definida como el público potencialmente teatral al cual se dirigen los espectáculos artísticos) en sus distintas cruzadas espacio-temporales, como por los propios artistas y técnicos, en su voluntad de expresión, de manifestación, y de comunicación.

En segundo lugar, el teatro se define como un "arte vivo", desplegado in situ sobre el escenario, donde los artistas y los técnicos de modo colectivo e integrado producen un espectáculo teatral que es (o debería ser), primeramente, estético en lo visual y en lo sonoro, y en segundo término, poseedor de un mensaje a ser brindado al público, a fin de cumplir el teatro con su cometido social históricamente institucionalizado. El teatro como práctica artística apreciada por el espectador en el momento mismo en que se produce, tiene la particularidad de ser un arte efímero. Esto es, la representación de una obra teatral determinada desaparece con la última representación, permaneciendo sí el texto dramático que haya sido interpretado en la misma. A diferencia de otras artes (como las artes plásticas, la música, o el cine), en las cuales su existencia no tiene límites temporales, y funcionan bajo la lógica de la reproducción de las obras artísticas realizadas en estas disciplinas, la práctica teatral no es pasible de reproducción, y por tanto, es efímera.

En tercer lugar, el teatro es ciertamente particular en el hecho de su extrema dependencia del público teatral en la platea para que tenga razón de ser su existencia. La famosa máxima de Louis Jouvet (prestigioso director teatral francés que se desempeñó profesionalmente durante muchos años en el ámbito teatral uruguayo), referida a que "*El teatro sin público no es teatro*", apunta, precisamente, a esa ineludible dependencia que liga a la práctica teatral del público. Esto es, el teatro cobra validez y sentido como manifestación artística en la medida en que está presente un público teatral al cual la obra artística, y sus mensajes estéticos y sociales

¹³ Yáñez, Ruben. "Algunas reflexiones sobre la producción teatral en el fin de siglo uruguayo".

En: Roger, Mirza, (ed) (1995). "Situación del teatro uruguayo contemporáneo. Tendencias escénicas, el público, la dramaturgia". Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo. Pág. 71.

¹⁴ Yáñez, Ruben. Op. cit.

(éticos, formadores de ideología y de opinión, enriquecedores culturalmente y humanamente, portadores de ideas y de conocimiento en múltiples facetas de la vida social), le son dirigidos en un **verdadero acto de** intensa comunicación tripartita: la expresión de la sensibilidad y la subjetividad del creador en **la dimensión** simbólica de la obra; la materialidad en el acto de objetivar la obra de arte; y la actitud receptiva del espectador (lo cual no significa pasividad ante el hecho artístico consumado). Estas tres partes – creador, objeto artístico, público receptor – conforman un circuito de comunicación pluridireccional, en el cual cada uno de los tres componentes se retroalimentan en sus múltiples relaciones de diversas direcciones.

Finalmente, una cuarta particularidad que presenta la práctica teatral está ligada a su carácter elitista y culto, desde el punto de vista del número de gente al cual logra acceder la producción teatral en una sociedad determinada, en un contexto sociohistórico y temporal concretos, y del nivel educativo y cultural necesarios para comprender los mensajes y el sentido social que pueden haber detrás de una representación teatral. Es decir, existe una tensión histórica y culturalmente arraigada a los debates vinculados a la práctica artística del teatro, la cual da cuenta de dos posiciones encontradas: por un lado, la de los artistas teatrales que conciben al teatro como un arte carente de popularidad, cuyo público máximo jamás va a alcanzar los niveles de adhesión popular que sí tienen otras manifestaciones artísticas sumamente populares, como lo son los recitales musicales (fundamentalmente, los multitudinarios conciertos de Rock and Roll, cuyo público principalmente juvenil es masivo, y cuyas sumas de dinero por concepto de venta de localidades, publicidad, merchandising, derechos de televisión, y otros aspectos más, son de un tiempo a esta parte cada vez más cuantiosas y sorprendentemente inimaginables para la normalidad de los espectáculos artísticos); por otro lado, la posición de algunos artistas teatrales que piensan la práctica teatral como una manifestación artística pasible de conseguir una recepción popular amplia. En tanto que los primeros consideran una utopía pretender que el teatro sea un arte popular, cuya actividad sea del acceso y de la comprensión de buena parte del pueblo en el cual se encuentra inserto (fundamentalmente, pensando en el ideal de hacer llegar el arte teatral y su función social a los estratos socioeconómicos más bajos de una sociedad), sin poner como limitación de comprensión de las obras teatrales el nivel educativo y cultural del público potencial, los segundos consideran el proceso de identificar al arte teatral como una experiencia artística popular, en la práctica por parte de los artistas y técnicos, y en la receptividad por parte de un cuantioso y amplio espectro popular, no sólo viable, sino imprescindible para que el teatro permanezca vivo.

El concepto moderno de "teatro popular" es una creación teórica y programática de Romain Rolland (dramaturgo y director teatral francés impulsor del famoso "Teatro del Pueblo"), cuyos artículos y ensayos referidos al carácter ineludiblemente popular que debe adoptar el teatro para obtener validez como expresión artística con finalidades, no sólo estéticas sino también sociales, resultan finalmente en el famoso texto de reconocida dimensión mundial, denominado "Teatro del Pueblo". Del mismo, Ruben Yáñez¹⁵ extrae el siguiente fragmento, en el cual Romain Rolland precisa el sentido que tiene el concepto de "Teatro del Pueblo" como nuevo destino estético y sociohistórico para el arte teatral:

"El Teatro del Pueblo no es un artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es, por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida: No se incurra en equívocos. No se trata de abrir nuevamente teatros viejos,

¹⁵ Yáñez, Ruben (1996). "Hoy es siempre todavía". Ed. Cal y Canto, Montevideo. Cap. IV, pág. 96.

donde sólo el nombre es nuevo; teatros burgueses que intentan el cambio, diciéndose populares. Se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo”.

Ahora bien, desde el punto de vista del nivel de adhesión popular que ha alcanzado históricamente la actividad teatral en los distintos rincones del mundo, y en distintas etapas temporales, parece inobjetable el hecho de que se vea al arte teatral como una expresión artística con escaso grado de popularidad. En tanto los números procedentes de la presencia popular en las salas teatrales de nuestro país expresan un muy pequeño margen del público teatral con relación al público regularmente asistente a otras manifestaciones artísticas, el carácter elitista con el cual un sector de los artistas y de la crítica especializada en teatro asocia la práctica teatral parece ser muy difícil de objetar. Lo que sí puede ser pasible de objeción es que el teatro sea una actividad artística pensada para unos pocos, quienes por el hecho de poseer un determinado nivel económico para poder adquirir entradas a los espectáculos teatrales, así como un determinado nivel educativo y cultural que les permita comprender el hecho artístico teatral, resultan ser los únicos privilegiados para quienes el acto teatral resulta asible, comprensible y valioso en su proceso de socialización, formación ideológica y enriquecimiento cultural.

Planteadas algunas de las más importantes especificidades que presenta la práctica teatral en el marco estructural asignado por la presencia objetiva del campo de las artes, corresponde dar paso a la definición de las principales cuestiones conceptuales que emergen de la definición del problema de estudio de la presente monografía.

7.2.- Definiciones conceptuales fundamentales

El primer concepto a ser precisado es el de “generación teatral”. El planteo del problema de estudio, su conceptualización teórica, y su proceso de esclarecimiento, suponen la necesidad teórica de definir los justos términos de lo que se entiende por la idea de “generación teatral”.

El concepto de “generación” es tratado sistemáticamente en la Sociología, por primera vez, por Karl Mannheim. Este pensador alemán hace sobre dicho concepto dos contribuciones teóricas muy importantes: en primer lugar, la apreciación de que una generación no es un grupo concreto, sino un grupo delimitado por el hecho de compartir unas mismas condiciones existenciales; y en segundo lugar, la aseveración de que la contemporaneidad cronológica de una serie de individuos no es suficiente para constituir una generación.

Este autor parte de la premisa elemental por la que es imprescindible determinar las condiciones materiales y sociales a partir de las cuales se producen los individuos, a fin de alcanzar la idea de “generación” más allá de lo estrictamente cronológico.

Pierre Bourdieu también desarrolla el concepto de “generación”, a partir de las consideraciones teóricas propuestas por Karl Mannheim. Plantea Bourdieu que para que tenga lugar una “generación” en un campo determinado deben reunirse dos condiciones simultáneas: la contemporaneidad cronológica de los individuos que forman parte de la generación, y una misma situación en el espacio social (lo que se traduce en unas mismas condiciones materiales y sociales de producción de los individuos). Entiende Bourdieu que la coincidencia social y temporal, definida por el hecho simultáneo de hallarse un grupo de individuos en la misma situación del espacio social, en la misma época histórica, supone necesariamente la producción por

parte de tales sujetos de similares *habitus*, esto es, de similares esquemas de interiorización de las pautas objetivas en la subjetividad de cada uno, dando así a sus conductas esquemas elementales de percepción, pensamiento y acción, y estructurando sus prácticas cotidianas en el marco de su vida individual y grupal.

Bourdieu cree que las diferencias de generación son diferencias en el "modo de generación" de los individuos, esto es, en las formas en las que son producidos. Estas diferencias en el modo de generación de los individuos remiten a las diferentes condiciones materiales y sociales en las que los grupos sociales son reproducidos.

Un último aspecto en el planteo teórico de Bourdieu con relación a la noción de "generación" refiere a la idea de que no es posible, entiende el sociólogo francés, trazar generaciones, si no se conoce la historia específica del campo en la cual las mismas tienen existencia. Únicamente las transformaciones estructurales experimentadas por un campo determinado a lo largo del tiempo, en la medida en que así transforman los modos de generación de los sujetos que en él se desempeñan (lo que implica también las variaciones en las condiciones sociales y materiales de producción de sus miembros, y de reproducción de los distintos grupos sociales que lo conforman), poseen el poder de determinar la producción de generaciones diferentes.

Así definido el concepto de "generación", se puede deducir que la idea de "generación teatral" de los años '50 y '60, y la de "generación teatral" de los años '80 y '90, son comprensibles si uno tiene conocimiento de la historia específica del sub-campo teatral, perteneciente al más amplio campo artístico (el cual forma parte de lo que Bourdieu denomina como el "campo de la producción cultural"). Lo que en este trabajo monográfico se quiere expresar con la idea de "generación teatral" de los años '50 y '60, es aquel grupo de actores y actrices, de directores/as de teatro, y de técnicos en el arte de hacer teatro, que, habiéndose iniciado en el ámbito teatral nacional desde el momento en que se crea en nuestro país el movimiento teatral independiente (año 1937, puntualmente, con la creación del Teatro del Pueblo, cuyo elenco estaba bajo la dirección artística de Manuel Domínguez Santamaría), desarrollan y consolidan dicho movimiento en base a la sólida fundamentación de lo que se conoce como los "Principios del Teatro Independiente". Estos individuos tenían en común una superlativa pasión por el arte teatral, reivindicaban la idea del arte por el arte en sí, sin tener la actividad teatral la persecución de fines de lucro, con una fuerte convicción del trabajo en equipo bajo un marcado espíritu democrático, y con una profunda adhesión y un fuerte sentido de pertenencia a las instituciones teatrales. Se desempeñaron profesionalmente en la práctica teatral, no en el sentido de ser profesional por el hecho de percibir una suma de dinero a raíz del desempeño laboral como actor, o como director teatral, o bien como encargado de algún rubro técnico en la realización de los espectáculos teatrales, sino por el elevado grado de exigencia, disciplina y rigor técnico, con los cuales estos artistas desarrollaron su profesión teatral. Indudablemente, constituyeron una "generación teatral" en el contexto nacional, aquellos hombres y mujeres, aquellos "*locos independientes del 47*"¹⁶ que "... han sido picados por el microbio teatral, que le roban tiempo al sueño y al trabajo para formar y llevar adelante un grupo, que fijan una constante exigencia de repertorio, que no suben al escenario con un propósito comercial sino artístico."¹⁷

¹⁶ "Aquellos locos independientes del 47" es el título con el cual César Campodónico da inicio al primer capítulo del texto por él escrito sobre el cincuentenario de la institución teatral "El Galpón".

Ver: Campodónico, César (1999). "El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón". Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

¹⁷ Pignataro Calero, Jorge (1997). Op. cit. Cap. II, pág. 27.

Siguiendo con esta línea argumentativa, la “generación teatral” de los años ‘80 y ‘90 comprende a un conjunto de profesionales de la actividad teatral que tienen en común una primera condición sociohistórica, que es la de ser los frutos de la formación teatral nacional tras la aparición de la dictadura militar en el Uruguay, y todo lo que ello significó en materia de la práctica teatral. Esta condición estructural primaria que agrupa a los artistas teatrales que inician su inserción a la esfera teatral nacional a partir de los últimos años del régimen militar, ya marca una posición en común dentro del campo teatral, la cual refiere a que se trata de individuos que no experimentaron en carne propia los avatares acaecidos por la actividad teatral uruguaya a lo largo de esos doce años oscuros, difíciles de enfrentar, y que supusieron para la práctica teatral uruguaya, la atomización, la desagregación y la destrucción, no total, pero sí parcial, del sólido edificio que construyeron los fundadores del movimiento teatral independiente de nuestro país. Se trata de una “generación” de jóvenes artistas teatrales a quienes el fenómeno de la “politización” del teatro les resulta un hecho ajeno a sus vivencias en el ámbito teatral, a su formación artística, y a su modo de aproximarse al campo de las artes como espacio donde poder expresarse, donde marcar su existencia en tanto jóvenes que pretenden ser vistos y escuchados por el resto de la sociedad. Se trata, también, de una generación de artistas teatrales que encaran la actividad teatral cada vez más como un emprendimiento comercial, estrictamente profesional, en el cual el artista debe tener condición profesional, no solo en el sentido de formación académica y técnica exigente, disciplina de ensayos y rutina de horarios con dedicación “pretendidamente” total a la práctica teatral, sino también en la medida en que el mismo pueda vivir de la profesión teatral. Es decir, transformar la actividad teatral como práctica de aficionados, embarcada en el contexto dado por el amateurismo (concepción que estos jóvenes tienen del significado que tenía ser “independiente” en el teatro uruguayo de los años ‘50 y ‘60), en una práctica pretendida como profesional, dotada de una lógica empresarial y comercial válida y respetable. Esta generación teatral emergente tras la recuperación democrática del país maneja un rasgo que los identifica y que los diferencia sensiblemente de la generación teatral de los años ‘50 y ‘60: el muy débil sentido de pertenencia a las instituciones teatrales, y a la causa teatral en sí. Esto es, para quienes iniciaron su formación artística y dieron sus primeros pasos profesionales en el teatro nacional de los años ‘50 y ‘60, su posición en el ámbito teatral estaba condicionada a su pertenencia a una institución teatral determinada. Existía por aquellos años una valoración altamente positiva y respetada por todos los integrantes del movimiento teatral independiente, al hecho de pertenecer y responder cada artista teatral o técnico teatral a la institución que lo contenía profesionalmente. La devoción y el sentimiento de pertenencia con relación al “hogar teatral uruguayo” que estos “locos independientes del 47” profesaban, significaban un verdadero acto de amor a la causa teatral. La generación teatral surgida a inicios de los años ‘80, y consolidada durante los decenios del ‘80 y del ‘90, da señales de menor grado de devoción y amor por la práctica teatral, en la medida en que la consideran, ya no como su “segundo hogar”, cuya existencia tiene razón de ser en cuanto esté al servicio de la sociedad (rasgo con el cual sí estaba identificada la actividad teatral uruguaya de los dorados años ‘50 y ‘60), sino como el medio profesional a través del cual pueden expresarse, comunicar sus inquietudes, intereses, opiniones y cosmovisiones, así como la actividad laboral de la cual pretenden vivir (considerado esto como un hecho consensuado y compartido por ambas generaciones teatrales, y justificado, razonable y sensato, a los ojos de los diversos observadores externos que coyunturalmente llega a tener el campo teatral uruguayo).

El segundo concepto a precisar es el de “carácter social” del teatro. Dicha noción alude al sentido social que se le suele adjudicar tanto en la teoría como en la práctica al teatro como manifestación de un hecho, tanto artístico como social. Desde sus orígenes, el arte teatral se debate entre dos grandes opciones: que el

creador teatral se pare desde la posición puramente artística, por la cual el teatro no tiene más cometido que aquel definido como producir una obra estética armónica; que el creador de teatro adopte la postura de combinar en el espectáculo teatral dos funciones elementales: la estética y la social.

En la práctica teatral, el indicador más manifiesto de aceptación del creador teatral de la variante por la cual el teatro tiene un carácter social tan importante como su singularidad estética, puede verse en el hecho por el cual la creación teatral se compromete con la necesidad colectiva, con el sentir, el latir y el pensar de la sociedad uruguaya. A nivel del público teatral, resulta difícil lograr una confiable "medición" del grado de receptividad que tienen aquellos espectáculos teatrales que se comprometen socialmente con los intereses y la necesidad colectiva de nuestra sociedad, y el grado de aceptación por parte del público teatral uruguayo de aquellos espectáculos teatrales totalmente desideologizados, sin ningún tono reflexivo que sea representativo de nuestra problemática social, y por ende, distantes de todo aquello que signifique comprometerse los creadores con los imperativos de nuestra sociedad.

La hipótesis de trabajo que sigue, integra al concepto central que he definido como "*carácter social del teatro*", con un concepto secundario a éste asociado, en su papel de consecuencia manifiesta del mismo, el cual se define como "*compromiso social del teatro con la realidad circundante*": **cuanta mayor aceptación tiene, en los propios artistas teatrales y en el público receptor, el carácter social que le corresponde practicar a la actividad teatral, mayor será el grado de compromiso social que alcance la creación teatral con la realidad circundante a nivel nacional e internacional.**

El tercer concepto a ser definido es el de "politización" del teatro. Al respecto, cabe discriminar conceptualmente dos ideas distintas, las cuales pueden generar confusión. Por un lado, está la noción de "teatro político". La Europa de entreguerras, ubicada temporalmente en las décadas del '20 y del '30, presenta la marcada sensación por parte del público y de los propios artistas teatrales, en cuanto a que los tiempos del arte teatral expresionista se habían agotado, tanto en su forma como en su contenido. El expresionismo da paso a lo que los historiadores teatrales denominaron como la *Nueva Objetividad*, y a un teatro decididamente político. Esta emergente forma de llevar a cabo la práctica teatral tiene como fundador y principal propulsor al gran director alemán Erwin Piscator (1893-1966), quien, iniciado en el expresionismo, lo abandona y se lanza de manera decidida y manifiesta a la teorización y a la práctica de un teatro concebido como instrumento propagandístico de la ideología marxista, de signo marcadamente comunista. Se trata de un teatro que prioriza la denuncia y el testimonio de lo real, de lo efectivamente acontecido, por sobre la calidad estética del producto artístico.

Uno de los sucesores más reconocido a nivel mundial de las ideas y la práctica teatral de Piscator, fue, sin lugar a dudas, el dramaturgo y director teatral alemán Bertolt Brecht (1898-1956). Su obra tuvo una gran repercusión mundial, siendo la teoría y la práctica teatrales de su autoría un referente ineludible en el teatro latinoamericano de los años '60. Para Brecht, el teatro debía ser consecuente con el momento histórico en que uno vive. Su realidad circundante en la Europa en el período de entreguerras, en un contexto sociopolítico convulsionado, marcado por el crecimiento de los sendos regímenes fascistas en España, Italia y Alemania (su país de origen), donde el hombre mostraba una gran crueldad, mucha maldad, escasa moral, y muy pocos valores humanitarios, exigía llevar adelante una práctica teatral científica, racional, precisa y objetiva, tendiente a denunciar con realidades, testimonios, críticas racionales y sensatas, y mucha actualidad, lo que la realidad sociopolítica europea desprendía en aquellos años difíciles que el continente europeo debió

sufrir durante las décadas del '20, del '30 y del '40. En su obra titulada "Pequeño órganon para el teatro", escrita en el año 1948, Brecht explicita en qué consiste el teatro:

"El *teatro* consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos."¹⁸

Considera Brecht que la función más noble, después de mucho indagar, estudiar y reflexionar, que ha encontrado para el teatro, es la de *entretener*. Desde tiempos inmemoriales, el teatro, como todas las manifestaciones artísticas, ha tenido la noble misión de entretener, de divertir a los hombres. Expresa al respecto la siguiente idea:

"El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura; pero es indispensable y suficiente. De ninguna manera se le adjudicaría una función más elevada si se lo convirtiera, por ejemplo, en una especie de feria de la moral. (...) Ni siquiera se le debería adjudicar un papel didáctico; por lo menos, no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual. Porque el teatro debe tener la libertad de seguir siendo algo superfluo; lo cual implica, indudablemente, que se vive para lo superfluo. Pero no hay cosa que necesite menos justificación que los placeres."¹⁹

Su teoría y práctica teatrales parten de la premisa elemental de que el mundo es pasible de ser transformado a través de las acciones humanas. No se trata el mundo de un ente estático sobre el cual nada ni nadie puede actuar con propósitos de modificarlo. En tal sentido, dice Brecht:

"Necesitamos un teatro que no se conforme con proporcionarnos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas propio de la época en que se desarrolla la acción de cada pieza; nuestro teatro debe adoptar y estimular pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en la transformación de ese campo de relaciones."²⁰

Técnicamente, su teatro suponía el seguimiento de una serie de planteos necesarios y el manejo de una cantidad de recursos, para que efectivamente la práctica teatral que él promovía logre sus intenciones más primordiales. Básicamente, por citar dos de los requerimientos ineludibles que tenían que estar presente en el teatro brechtiano, se puede decir que el objeto de la obra teatral debía aparecer reconocible, pero al mismo tiempo distante y ajeno a los ojos del espectador, y que, precisamente, este "*efecto de distanciamiento*" requería de espectadores críticos, desapasionados, racionales, objetivos, y concentrados en la anécdota teatral a través de la cual le llegaban mensajes, ideas, reflexiones, posiciones contrapuestas, tesis y antítesis en los conflictos

¹⁸ Brecht, Bertolt (1948). "Pequeño órganon para el teatro".

En: Brecht, Bertolt (1970). "Escritos sobre teatro". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Pág. 108.

¹⁹ Brecht, Bertolt (1970). Op. cit. Pág. 109.

²⁰ Brecht, Bertolt (1970). Op. cit. Pág. 121.

humanos en ella presentados, a fin de que cada uno adopte su posición y resuelva el conflicto humano a su modo.

Otro concepto bien distinto es el del fenómeno de la "politización del teatro". Este fenómeno que la actividad teatral (y artística en general) ha experimentado en distintas encrucijadas sociohistóricas a nivel mundial, alude al hecho por el cual la producción teatral adopta contactos visibles y estrechos con la *esfera política*. Esto no significa hacer teatro político en los términos de emplear el arte teatral como medio propagandístico de determinada causa e ideología políticamente doctrinaria, dogmática. Significa practicar un teatro que, a raíz de un creciente grado de politización de los artistas teatrales, tiene como finalidad, no sólo la dimensión estética definida por el hecho de brindar un mensaje artístico a la población, sino que se le adiciona una muy visible funcionalidad política e ideológica. Se trata de hacer un teatro testimonial, realista, generador de sentido, y despertador de la consciencia del pueblo, cuya carga ideológica y política es inusual, si pensamos en la práctica de un teatro en abstracto, ajeno a toda injerencia procedente de cualquier otra área que no sea la estrictamente artística. La politización del teatro refiere, ya no al teatro como actividad artística que es, sino al carácter eminentemente politizado de quienes en distintas circunstancias sociohistóricas lo han practicado.

Puntualmente, el teatro practicado en el Uruguay a lo largo de la década del '60 fue un teatro que, bajo el influjo de un referente central, como lo fue indudablemente, en nuestro país, y en todo el continente latinoamericano, la figura y el pensamiento de Bertolt Brecht, alcanzó un grado de eminente politización. En dicho aspecto, fue la institución teatral "El Galpón" la precursora y abanderada de la práctica teatral de tono brechtiano, en un contexto nacional cultural, económico y sociopolítico decididamente agitado.

El concepto de "*politización*" del teatro está teórica y fácticamente asociado a la idea de "*contexto sociopolítico convulsionado*". La siguiente hipótesis de trabajo articula ambos conceptos de manera integrada: **en la medida en que el contexto sociopolítico se presente inestable, convulsionado y altamente ideologizado, desde la propia figura de la población donde el arte teatral tiene sus raíces, mayor razón de ser tiene, tanto para los protagonistas teatrales como para el propio público, el hecho de que la actividad teatral politice de manera manifiesta sus creaciones artísticas.**

Por último, un cuarto concepto a ser definido es el de la "comercialización" del teatro. Los debates, las posiciones encontradas, las opiniones que uno puede encontrar en diferentes fuentes bibliográficas respecto a los posibles vínculos que se pueden dar entre la esfera de la economía y la esfera de la producción cultural, no son hechos que pueden constatararse únicamente en la época moderna monetarizada y de marcada lógica capitalista. Podría ser esquematizada la discusión en los siguientes términos: mientras que el campo económico es aquella esfera del mundo social en la cual rige la lógica de la acumulación de capital económico (precisado en los términos del dinero), donde tiene mayor poder quien tiene más dinero en su haber, el campo de la producción cultural opera con el criterio de colocar al capital económico en un lugar secundario, siendo la acumulación de reconocimiento, de trayectoria artística apreciada, conocida y reconocida por el público experto y por el público profano, aquello por lo cual los artistas "luchan" a lo largo de su vida y experiencia en el ámbito artístico, y aquello por lo cual sus posiciones y sus tomas de posición detentan mayor poderío en la estructura del campo de las artes. En la medida en que practicar una actividad artística supone considerar la ganancia material, generada a partir de la misma, como algo que de ninguna manera es el fin prioritario de la misma, sino que aparece como algo secundario por lo cual los artistas no crean ni toman sus decisiones estéticas, comercializar la práctica artística es un proceso que gran parte de la población no experta,

así como muchos de los propios protagonistas de la esfera artística, consideran como acto poco noble, en el cual se desvirtúa la esencia de la creación artística económicamente *desinteresada*.

En el marco de tal discusión conceptual, el fenómeno de la “comercialización” del teatro (y de la producción cultural en un sentido generalizado), que tiene lugar en nuestro país (y en otras partes del mundo) a partir de los años ’90, según la opinión calificada de buena parte de los historiadores y críticos teatrales, y del propio reconocimiento del hecho por los artistas teatrales entrevistados para este trabajo monográfico, alude al proceso por el cual la actividad teatral nacional coloca como móvil de sus decisiones estéticas, de sus estrategias de captación de público teatral más cuantioso, de su repertorio, y demás cuestiones, la idea de adherir al concepto capitalista de que una obra artística es pasible de ser comercializable. Bajo esta lógica, el teatro uruguayo ha experimentado en los últimos años un marcado proceso de comercialización, en el cual se sustenta la actividad teatral en base a criterios económicos (la idea del teatro considerado como emprendimiento comercial negociable), lo cual puede tener como riesgo la pérdida de la calidad del hecho teatral en detrimento de su intencionalidad comercial, la postergación de la finalidad social y artística (en tanto las dos dimensiones legitimadas y consensuadas como las de mayor validez en la práctica artística teatral) que históricamente ha estado ligada al arte teatral, por el hecho de colocar en primer término el éxito económico procedente de los números que arroja la taquilla.

Ahora bien, la cuestión a dilucidar ante la problemática de la “comercialización” del teatro, es la de determinar si existe o no una justificación válida y sólidamente argumentada por la cual se vuelva necesario dotar a la actividad teatral de un carácter comercial-empresarial, el cual en la teoría aparece como descartado de plano (cabe recordar que se conceptualiza al campo de la producción cultural, al cual la práctica teatral pertenece, como aquel espacio donde es más importante el reconocimiento simbólico de la obra y de la trayectoria del artista, que el rédito económico de aquello que el artista produce y experimenta a lo largo de su trayectoria en el campo artístico). De lo que se puede extraer de la bibliografía referida a la cuestión teatral (a confirmar o no por los discursos de los artistas teatrales entrevistados), el elemento al cual se suele recurrir con más frecuencia para justificar el proceso por el cual la creación teatral toma un cariz comercial que le es teóricamente ajeno, es el de la “*profesionalización*” de la práctica teatral. El razonamiento que impera en este sentido es el de asociar la idea de la comercialización del teatro como la estrategia que más se emplea en la actualidad para atraer mayor cantidad de público teatral (a su vez, asociado por los creadores de teatro, al gusto por un teatro liviano, divertido, más ligero y humorístico, y menos trascendental y serio, que aquel que se habituaba practicar en décadas anteriores), por tanto, mayores sumas de dinero por concepto de venta de localidades, y, en definitiva, mejores posibilidades para alcanzar los artistas de teatro una muy anhelada profesionalización de la actividad teatral.

La hipótesis que sigue integra en una única idea a las categorías conceptuales de “comercialización” y de “profesionalización” del teatro: **en la medida en que los artistas teatrales pretenden alcanzar mayores grados de “profesionalización” en su tarea artística, mayor validez y más sentido tiene el hecho de “comercializar” el acto teatral, a modo de estrategia de captación de mayor cantidad de público, por tanto, de mayores sumas de dinero con las cuales intentar vivir de la labor teatral de manera profesional.**

8. BREVES CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El contenido de este capítulo metodológico se divide en 4 aspectos diferentes:

- 1.- Diseño de investigación.
- 2.- Universo de estudio.
- 3.- Estrategia metodológica.
- 4.- Técnicas de obtención de datos.

8.1.- Diseño de investigación.

La elaboración del diseño metodológico desarrollado fue pensado para contener los siguientes dos aspectos: el tipo de estudio a realizar, en función de los objetivos fundamentales presentados en el planteo del problema de estudio, y el tipo de metodología a ser empleada a lo largo del proceso de investigación (éste, como herramienta imprescindible para la realización del trabajo monográfico en curso).

Con referencia al primer aspecto puntual, el estudio presenta como objetivo primordial la pretensión de identificar y comprender sociológicamente las continuidades y las rupturas más significativas entre la actividad teatral practicada en nuestro país en las décadas del '50 y del '60, y la desarrollada en las décadas del '80 y del '90. De esta manera, se consideró pertinente ajustar la investigación a un diseño del orden de lo descriptivo, a fin de dar cuenta del estricto aspecto fáctico referido a las particularidades que presentaba la práctica del teatro en el Uruguay de los años '50 y '60, y los aspectos singulares que en los años '80 y '90 han caracterizado a la actividad teatral de nuestro país. Adicionalmente, también se entendió como adecuado la contención del problema de estudio en un diseño del orden de lo explicativo, en la medida de que el presente trabajo tiene como propósito fundamental, no solo la identificación y descripción de los rasgos más salientes de la práctica teatral nacional en ambos períodos históricos de su evolución, sino también la búsqueda de explicaciones de tono sociológico con respecto a los posibles "por qué" de las disonancias y de las concordancias encontradas entre una y otra.

En cuanto al segundo de los aspectos, cabe establecer que el estudio realizado es de un marcado carácter cualitativo, en tanto tiene como finalidad esencial el logro de descripciones y explicaciones comprensivas de un universo de estudio ciertamente acotado. Es decir, no ha sido de interés reclutar a una cantidad importante de entrevistados de una y otra "generación teatral", sino que el móvil que se siguió en el proceso de selección de las fuentes individuales de información (los actores/actrices y los directores/as de teatro de una y otra generación) fue el de priorizar la calidad y la profundidad conceptual de los discursos obtenidos, y no tanto la cantidad de registros logrados (los cuales fueron considerados suficientes en base a un criterio de saturación teórica, por el cual los datos que procedían de una nueva entrevista durante la instancia del "trabajo de campo" ya no agregaban información adicional a la que ya se tenía).

8.2.- Universo de estudio.

El universo de estudio, correspondiente a los propósitos del presente trabajo monográfico, está definido por dos grandes grupos de individuos que fueron entrevistados en la instancia de “trabajo de campo”: actores/actrices y directores/as de teatro pertenecientes a lo que ya fue conceptualizado como la “generación teatral” de los años ‘50 y ‘60, y actores/actrices y directores/as de teatro que pertenecen a lo que también ya fue definido conceptualmente como la “generación teatral” de los años ‘80 y ‘90.

Si bien no desconoce este estudio la existencia de otros agentes, que al igual que los entrevistados, también son protagonistas activos de la esfera de la escritura, realización práctica, despliegue técnico, comercialización, difusión y crítica del arte teatral, he optado por definir como fuente de información los discursos únicamente de los artistas teatrales, por entender que, al ser quienes efectivamente materializan y hacen visible a los ojos del espectador, de la prensa especializada, del empresariado teatral y de los críticos, los espectáculos teatrales que tienen lugar en nuestro país, se constituyen en los sujetos más directamente involucrados y condicionados por los vaivenes experimentados por la actividad teatral nacional a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado.

8.3.- Estrategia metodológica.

Una decisión fundamental en el orden del diseño metodológico del estudio realizado fue la de definir la estrategia metodológica. En función de los fines perseguidos por la monografía, se consideró pertinente seleccionar como estrategia metodológica la propuesta denominada “Teoría Fundada” (“Grounded Theory”) de Glaser y Strauss. La misma apunta, en términos generales, a generar conocimiento teórico sobre un determinado objeto de estudio a partir de la creación de categorías y de sus respectivas propiedades, las cuales son resultado de un proceso de “codificación de la información” obtenida de entrevistas, documentos, observaciones.

Si bien no merece describir en detalle en qué consiste el plan metodológico desarrollado por estos metodólogos, sí corresponde esquematizar los pasos dados, a fin de construir conocimiento teórico sobre las cuestiones más significativas del problema de estudio que he planteado: 1) etapa de procesamiento de la información a través de los procesos de “codificación inicial” y de “codificación selectiva” de la información registrada en las entrevistas individuales efectuadas; 2) instancia de la definición de las “*categorías centrales*” del estudio (y sus “*propiedades*”), y la determinación de sus vínculos conceptuales con una serie de “*categorías secundarias*”; 3) la articulación de las “*categorías centrales*”, las propiedades de tales categorías y las hipótesis de trabajo; y 4) la delimitación y redacción (escritura) de la teoría o cuerpo de conocimientos conceptuales logrado al término del estudio.

8.4.- Técnicas de obtención de datos.

Otra de las decisiones importantes de diseño a ser tomada fue la referente a la selección de las técnicas de recolección de la información. En tal sentido, se consideró adecuado el empleo de la entrevista individual (en profundidad sobre unas pocas cuestiones centrales para el estudio, y de carácter semi-estructurada) como

la técnica exclusiva de obtención de la información.

Mediante la realización de entrevistas individuales se buscó la obtención de discursos – pretendidos como “íntimos y sumamente objetivos” – de los propios artistas teatrales, pertenecientes, tanto a la “generación teatral” del Uruguay de los años ‘50 y ‘60, como a la “generación teatral” del Uruguay de los años ‘80 y ‘90, con relación a una serie de aspectos inherentes a la actividad teatral en nuestro país en ambos períodos históricos de su evolución.

Se entiende que es necesario registrar las opiniones y las reflexiones sobre las dos dimensiones que, a grandes rasgos, maneja este estudio sobre la actividad teatral uruguaya antes y después de la dictadura militar: por un lado, aquello que los protagonistas de la práctica teatral nacional de una y otra generación artística han experimentado, vivenciado en carne propia, en cuanto a lo efectivamente (históricamente) acontecido con la actividad teatral nacional a lo largo de la segunda mitad del siglo XX; y por otro lado, aquello que los sujetos entrevistados desprendieron de sus discursos personales, como lo que los mismos interpretaban o entendían que eran las posibles explicaciones de los fenómenos sobre los cuales fueron consultados (básicamente, los grandes matices diferenciales entre la práctica teatral de los años ‘50 y ‘60, y la de los años ‘80 y ‘90; la actitud ante el valor de la función social que en teoría debe manejar una producción teatral como arte antropológico y social de eminencia; el efecto puntual que tuvo la irrupción de la dictadura militar en la práctica teatral nacional, y sus múltiples significaciones; el significado conceptual que tienen los fenómenos de la “politización” y de la “comercialización” del teatro uruguayo en distintos contextos sociohistóricos del país; y la incidencia que los mismos conciben que tiene la realidad social, política, económica y cultural por la cual el país atraviesa coyunturalmente, sobre la práctica teatral).

Cubierto el capítulo metodológico (al cual se le adicionará un apéndice que tendrá lugar en el “anexo” del trabajo monográfico), corresponde presentar de modo sumamente sintético el piso fáctico del cual parte esta monografía.

9. LA EVOLUCIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL NACIONAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA.

Podría resumirse la trayectoria de la actividad teatral nacional, desde la creación en el año 1793 de la Casa de Comedias, a la creación del movimiento teatral independiente a partir de la fundación de Teatro del Pueblo en el año 1937, como una actividad sumamente discontinua, fundamentalmente extranjerizada y de repertorio universal, de muy escaso rigor técnico, y cumpliendo estrictos fines de ocio y diversión para la ciudadanía.

A partir del año 1937, se inicia formalmente el denominado “movimiento teatral independiente” en nuestro país. Pero es a partir del simbólico y muy significativo año 1947 que dicho movimiento teatral uruguayo toma solidez, adquiere consistencia en sus principios más elementales, y define sus lineamientos generales sobre los cuales desarrollarse y expandirse. Se trata de un mismo año en el que tienen lugar dos acontecimientos que marcaron el rumbo futuro del arte teatral uruguayo: la creación de la Comedia Nacional y la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.) La primera significó un gran centro cultural, referente ineludible no sólo en el terreno de lo estrictamente teatral, sino también en el más amplio espectro de la esfera de la producción cultural nacional de aquellos años. Al respecto, Roger Mirza nos posiciona ante el valor altamente significativo que tuvo desde la fecha de su creación la Comedia Nacional, como bastión cultural de referencia para la producción teatral, y artística en general, del Uruguay de aquel entonces:

“Integrada en sus comienzos por un núcleo de actores y actrices con cierta experiencia en los ocasionales elencos profesionales que recorrían el país o en el radioteatro, y con algunos que provenían del teatro vocacional, la Comedia Nacional alcanzará gradualmente, sin embargo, niveles de calidad y de difusión que la convertirán – sólo una década después – junto a algunos teatros independientes, en uno de los más importantes centros culturales del país. (...) Desde su primer estreno al que acudió el público masivamente, las actividades de la Comedia Nacional se multiplican rápidamente. Un promedio de ocho representaciones por semana, de martes a domingo, frecuentemente con dos funciones por día, entre nueve y diez estrenos por año en la primera década, giras por las ciudades del interior de la República. Estos datos revelan la intensidad del trabajo y el entusiasmo del elenco y sus conductores, encabezados por su presidente Justino Zavala Muñiz, y la incansable intervención de Ángel Curotto como gerente general, con el respaldo de la Intendencia Municipal de Montevideo.”²¹

La fundación de F.U.T.I. en el año 1947 tuvo un significado vital para el futuro desarrollo del teatro independiente uruguayo, en la medida en que sirvió como agrupador y unificador de las fuerzas dispersas que cada una de las colectividades teatrales llevaba adelante en su individualidad. El Dr. Andrés Castillo (notoria personalidad del teatro uruguayo, en sus múltiples facetas de dramaturgo, actor, director, y crítico teatral, además de su condición de abogado) expresa con claridad el sentido que tuvo en su momento la creación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en el año 1947:

²¹ Mirza, Roger. “El Teatro: de la “refundación” a la crisis (1937-1973)”.

En: Rabiolo, Heber; Rocca, Pablo (1997). “Historia de la Literatura uruguaya contemporánea”. Tomo II: “una Literatura en movimiento (Poesía, Teatro y otros géneros)”. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

“En 1947, finalmente, se fundó la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), integrada por dieciocho instituciones teatrales que habían convenido en que, hallándose sujetos a las mismas necesidades y abocados a los mismos problemas, se hace necesaria una agremiación en la que, por medio de la ayuda mutua y la unión de fuerzas e ideales, se consiga un mejor porvenir para el movimiento de teatro independiente en nuestro país.”²²

La historiografía referida a la evolución de la actividad teatral en el Uruguay plantea distintas formas de periodización de dicha evolución histórica del arte teatral a nivel nacional. De la síntesis de muchas de ellas, y en función de las intenciones que persigue este trabajo monográfico (que no son, precisamente, historizar detalladamente en lo que fácticamente ha arrojado la trayectoria histórica de la actividad teatral nacional durante la segunda mitad del siglo XX), propongo la siguiente periodización de la actividad teatral uruguaya en estos cincuenta años, discriminada en 3 grandes etapas: 1)- la primera de ellas, que va desde el año 1937 hasta el año 1973; 2)- la segunda de ellas, que cubre los doce años de la dictadura militar en nuestro país, esto es, entre los años 1973 y 1984; y 3)- la tercera y última etapa, que se inicia con la recuperación democrática del año 1985, y que transcurre hasta nuestros días.

9.1.- Inicios, consolidación, “edad dorada” del movimiento teatral independiente, y sus primeras contrariedades sociopolíticas y económicas: 1937-1973.

Estas casi cuatro décadas de la evolución del movimiento teatral independiente uruguayo, que transcurren entre los años 1937 y 1973, distan sensiblemente de ser uniformes en sus aspectos sociales, políticos, económicos, y en los estrictamente artísticos.

El decenio 1937-1947 es el que habla de los intentos primarios a través de los cuales los pioneros del movimiento teatral independiente uruguayo pretendieron bosquejar y proyectar una sostenida actividad teatral en nuestro país. Se trata de un período en el cual la práctica teatral nacional tenía en su médula una gran cantidad de artistas extranjeros (fundamentalmente, argentinos, aunque también los habían franceses, españoles e italianos), quienes desarrollaban sus espectáculos teatrales (eminentemente comerciales, aquellos de procedencia argentina, y de mayor calidad en cuanto a un repertorio universal de mayor amplitud de ideas y temas, los de procedencia europea) ante la vista placentera del público teatral nacional.

Personalidades como las de Margarita Xirgu (reconocida actriz y directora teatral de origen catalán, cuya presencia en Montevideo significó un enriquecimiento académico, técnico y disciplinario en la producción teatral de nuestro país) José Estruch, José Bergamín, Josefina Díaz, todas ellas figuras procedentes de la España franquista, o el paradigmático caso del francés Louis Jouvet (éste, de posterior aparición en nuestro medio teatral) dan cuenta de la marcada presencia extranjera en el ámbito teatral nacional por aquellos años.

Era aquél un teatro experimental, con muchas incertidumbres y tanteos, dotado de muy buenas intenciones, aunque no siempre practicables o consistentes. Tenía un decidido carácter *amateur*, en el sentido de que era protagonizado por individuos aficionados al teatro como actividad artística, con escaso grado de

²² Castillo, Andrés. “1793-1973: De la Casa de Comedias al teatro independiente”.

En: Mirza, Roger (1989). “Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica”. Volumen 4, Pág. 176. Centro de documentación teatral, Madrid.

profesionalismo, siendo el teatro una vocación placentera de esparcimiento que desarrollaban tras la jornada laboral formal por la cual percibían su remuneración mensual.

Entre el simbólico año 1947 y el término de la década del '60, la actividad teatral nacional consolida el movimiento independiente instaurado a partir del año 1937, a través de dos procesos disímiles: el primero en el tiempo, del orden de lo material, es el proceso por el cual se vuelve materialmente visible y manifiesto el desarrollo de la actividad teatral en nuestro país: la construcción de una cantidad de salas teatrales a lo largo de los años '50; el segundo en el plano cronológico, del orden de lo conceptual, fue la redacción de siete postulados básicos que en el año 1963 plasmaron las distintas instituciones teatrales agrupadas en F.U.T.I.

En primer término, una breve referencia al significado que tuvo el primero de los dos acontecimientos antes mencionados. Existía un generalizado convencimiento de los protagonistas fundadores del movimiento teatral independiente uruguayo de que el mismo tenía razón de ser, de que era imprescindible su desarrollo sostenido, no sólo en lo conceptual, ideológico, y principista, sino en sus bases materiales de producción. Se entendía que el teatro, en tanto manifestación artística, debía ser una práctica absolutamente ajena a la cada vez más imperante lógica comercial, debía ser independiente de la estructura productiva capitalista. Precisamente, el sentido del término "independiente" desde sus orígenes al presente, significa llevar a la práctica un teatro estrictamente artístico, ajeno a toda injerencia económica, política o religiosa, que no encare el teatro como una actividad comercial, aunque sí con un decidido criterio profesional, que propenda a la búsqueda de la educación cultural y teatral de sus integrantes y del público en general, así como la elevación cultural, espiritual e institucional del teatro, y que convierta al teatro en un instrumento de esclarecimiento popular a partir de su amplio repertorio universal e ideológico²³.

Los protagonistas de aquella generación teatral concebían como imprescindible la materialización de la actividad teatral a través de la construcción de salas teatrales propias para cada una de las instituciones teatrales existentes por aquellos años (entre las cuales se destacan El Galpón, Teatro Circular, Teatro Universitario, Club de Teatro, La Barraca, La Gaviota, y muchas más). Apropiarse cada grupo teatral de una sala donde ensayar y llevar a cabo sus actuaciones artísticas, suponía ser completamente independientes de posibles situaciones de "mecenazgo" por parte del empresariado artístico o industrial de nuestro país. Las relaciones entre el Estado y la producción cultural nacional nunca fueron buenas. El Estado uruguayo careció históricamente de la capacidad para diseñar y llevar adelante una política cultural integrada, coherente y sustentable ante el paso del tiempo, a modo de efectivo servicio público dirigido al conjunto de la sociedad uruguaya. Así planteados los términos, fue el pueblo uruguayo la fuente de recursos materiales a la que el teatro nacional pudo acudir por los años '50 para consolidar su base material de existencia. Uno de los artistas teatrales entrevistados, perteneciente a aquella sacrificada generación teatral del Uruguay de los años '50 y '60, hizo las siguientes apreciaciones con relación a la base ampliamente popular que tuvo el movimiento teatral independiente uruguayo:

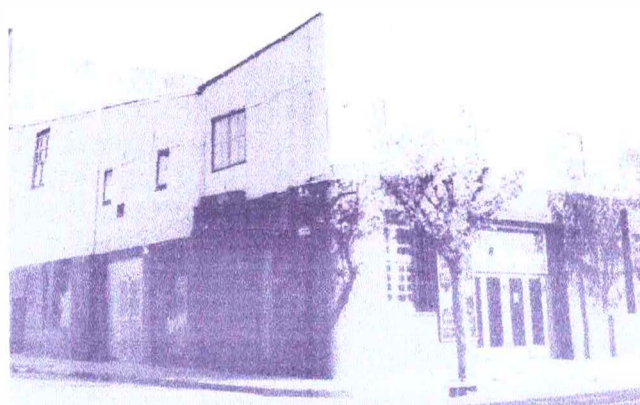
"Y ahí recurrimos a la población. Es decir, colectas, donaciones de botellas y de bronce. Yo me acuerdo cómo construimos los teatros allá en los años '40 y '50. La población no rica de este país, porque la rica nunca intervino de esto, nunca la abordamos porque era otro mundo; la población puerta a puerta era la que nos daba elementos para vender; el pequeño comercio, de repente, nos daba maderas, ladrillos; las pequeñas barracas. Fuimos tratando de

²³ Pignataro Calero, Jorge (1997). Op. Cit.

que el público viera al teatro como una expresión suya, y no como un objeto a consumir. (...) ...cada teatro tenía una estética, una estrategia social para abordar a la población – por dónde la iba ganando para recuperarla como público teatral – pero yo diría que la filosofía cardinal era que la gente metiera la mano en el bolsillo y sacara un dinero, no para consumir un objeto sino para co-producir un **objeto** que la expresara históricamente a la población. Eso generaba una solidaridad con el **teatro**, generaba una voluntad de apoyo.”²⁴



1



2

La filosofía preponderante en el ámbito teatral de los años '50, en un contexto de creciente popularidad de la práctica teatral uruguaya, implicaba asociar el crecimiento y evolución del teatro independiente al sentir, latir y pensar del pueblo uruguayo en su máxima expresión posible, ante la encrucijada sociohistórica por la que el país atravesaba en aquellos años. Popularizar la actividad teatral nacional fue el cometido que se siguió por aquellos años '50, desarrollándose un teatro independiente sólidamente constituido y materialmente cubierto, a raíz de la construcción de una importante cantidad de salas teatrales que los montevideanos vieron crecer en la capital de nuestro país en un ritmo vertiginoso.

Jorge Pignataro transcribe parte de la declaración emitida en la instancia fundacional de Teatro Libre, puntualmente en febrero del año 1955, la cual nos da una idea de lo que el teatro independiente uruguayo seguía como ambiciosas pretensiones de consolidación de un arte teatral en pleno contacto con el pueblo uruguayo:

“...Teatro Libre de Montevideo es un esfuerzo colectivo, ajeno a todo divismo; un trabajo cooperativo que va del poeta al escenógrafo, pasando por director y actor, con la colaboración de todos los demás artesanos e integrantes que hacen posible el espectáculo. No deseamos ser un grupo <<snob>> embarcado en empresas académicas solo al alcance de iniciados o diletantes. El teatro sin público no es teatro. Pero ello no quiere decir que buscaremos – como los comerciantes del teatro – el éxito fácil o la ramplonería... Libre de prejuicios, de dogmas, de influencias extrañas al teatro mismo... arte social vehículo de belleza y de cultura. El teatro puede y debe tener inmensas posibilidades y proyecciones en nuestro medio reflejando, al contrario de otras disciplinas más individuales o de las cuales

²⁴ Entrevista individual a actor y director teatral, perteneciente a la generación fundadora del movimiento independiente, consolidado en el Uruguay de los años '50 y '60.

sólo somos consumidores pasivos, el pulso de nuestro tiempo, de nuestra cultura y de nuestra sociedad. (...) Deseamos formar un público adicto no a promesas sino a realizaciones. Toda expresión del teatro universal podrá ocupar nuestras carteleras, siempre y fundamentalmente que se trate de obras que por sus valores históricos, estéticos o temáticos signifiquen un aporte a la cultura, un pulso de su tiempo o de una sociedad.”²⁵



3



4

En segundo término, corresponde hacer mención al segundo de los acontecimientos destacados en el período 1947-1973 en la evolución del movimiento teatral independiente uruguayo: la redacción por parte de todas las instituciones teatrales agrupadas en F.U.T.I. de una serie de postulados fundamentales que, de consenso generalizado en todos los protagonistas de dicho movimiento, conformarían de allí en adelante (marzo de 1963) los “Principios del Teatro Independiente”.

Tales 7 principios²⁶ que sostendrían de ahí en más al movimiento teatral independiente uruguayo son:

- 1.- *Independencia*: de toda sujeción comercial, de toda injerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva.
- 2.- *Teatro de Arte*: buscar por medio de la continua experimentación, la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte.
- 3.- *Teatro Nacional*: actuar de modo fermental sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional, con proyección americana, propiciando un teatro que apoye en esas bases y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.
- 4.- *Teatro Popular*: obtener la popularización del Teatro, en el entendido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo.
- 5.- *Organización democrática*: debe manifestarse por el sistema de institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.

²⁵ Pignataro Calero, Jorge (1997). Op. Cit. Págs. 61-62.

²⁶ “Teatro Circular: un teatro independiente”.

En: autores varios (1994). “Revista 40º aniversario del Teatro Circular de Montevideo”. Montevideo.

6.- *Intercambio cultural*: el teatro independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el exterior de los auténticos valores de nuestra cultura.

7.- *Militancia*: los teatros independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad y de la comunidad misma; en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo, y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

Los años '60 muestran un teatro nacional sumamente agitado y necesitado de ganar más público y más dinero, motivo por el cual buena parte de quienes detentaban en sus manos instrumentos de difusión pública, hacían alusión a la “crisis profunda del teatro nacional”, con títulos de tono decididamente pesimistas, como, por ejemplo, “*Más sacrificios*”, o bien con pronósticos de un futuro caótico y catastrófico para el arte teatral uruguayo de cara a los extremadamente paupérrimos años '60 en lo económico, tales como “*El teatro nacional vive en permanente crisis*”. El teatro independiente sufría, no sólo los avatares provocados por el mayúsculo empobrecimiento del país (del cual la producción artística, y la teatral puntualmente, no podían escapar o desligarse), sino también un agotamiento de sus rasgos estructurales internos, los cuales fueron deteriorando cada vez más aquella lírica y utópica concepción del teatro independiente uruguayo de los años '30 y '40 (el mito de hacer teatro “*por amor al arte*” caía sin lugar a discusión ni objeciones de ningún tipo).

Se hacían cada vez más frecuentes en las voces de los protagonistas de la práctica teatral uruguaya de aquellos años ideas como las de la necesidad imperiosa de profesionalizar la actividad teatral, de apuntar la orientación artística a la captación de mayor cantidad de público (lo cual se traducía en mayores sumas de dinero, con las cuales continuar la práctica teatral, que por aquel entonces, aparecía como agonizante), y de comprender de una vez por todas que la *amateurización* del arte teatral ya dejaba de ser un rasgo de sumo romanticismo, lirismo y utopía, sino que pasaba a constituirse en una enfermedad padecida por quienes seguían manteniendo la convicción de que el hecho de ser amateurs los alejaba de la práctica del mal teatro, del teatro empañado por la injerencia comercial.

9.2.- La resistencia de la actividad teatral uruguaya en el contexto de la plena dictadura militar: 1973-1984.

Las condiciones económico-financieras que el país volcaba sobre sus habitantes daban lugar a etiquetas como las de “aguda crisis económica”, “debilidad institucional”, “aire sociopolítico agobiante e irrespirable”, entre otras muchas expresiones desesperanzadas y desalentadoras.

El “Uruguay de las vacas gordas”, el “Uruguay feliz”, el de la prosperidad económica de los años '50, el de las etiquetas “como el Uruguay no hay”, “la Suiza de América”, o la “Atenas del Plata” (en referencia a la embellecida ciudad de Montevideo en tiempos de bonanza), hablaban de un país modelo en cuanto al bienestar económico que mostraba, la equidad social con la cual distribuía la riqueza, su carácter de país decididamente culto, poseedor de elevados índices democráticos, de valores éticos, y de las buenas costumbres y los mejores comportamientos.

Los años '60 traen consigo sustanciales cambios en todo el continente latinoamericano, y en extenso, en todo el mundo. Uruguay ve derrumbarse sus más sólidos valores educativos, su nivel sociocultural, su

bonanza económica, y su profundo espíritu democrático, en detrimento de un sostenido empobrecimiento a nivel nacional en muchos de los indicadores sociales, económicos, culturales y políticos.

Nuestro país, históricamente europeizado en sus múltiples aspectos estructurales, veía cómo se parecía cada vez menos al viejo continente y cada vez más a América Latina. Una de las artistas teatrales entrevistadas, actriz y directora teatral independiente, perteneciente a la generación fundacional del movimiento teatral independiente uruguayo, expresa la idea del fortalecimiento de la máxima "*sin autor nacional no hay teatro nacional*", a raíz de la "latinoamericanización" forzosa del Uruguay de los años '60, en los siguientes términos:

"Digamos que el Uruguay tuvo que sentir a la fuerza que era latinoamericano. Antes como que formábamos del mundo europeo, casi. Nos hizo bien; fue una crisis de crecimiento, sobre todo de crecimiento para nuestros autores. (...) Cuando el teatro uruguayo, los teatreros uruguayos nos vimos obligados a abandonar los proyectos de poder estrenar obras francesas, inglesas, americanas – las americanas, con los dólares, se habían ido a las nubes – suecas, alemanas, empezamos a buscar en nosotros mismos. Ahí encontramos el semillero de autores, y empezaron los autores nacionales a estrenar más seguido. (...) O sea que esa crisis fue de crecimiento. Y después salimos a explorar también otros autores latinoamericanos."²⁷

En medio de un contexto socioeconómico desfavorable, la actividad teatral nacional muestra señales paradójicas de afianzamiento y consolidación entre los años 1961 y 1968²⁸, a causa de solidificar la idea de la profesionalización del teatro, el desarrollo de múltiples actividades dispersadas por todo el país (giras de varios de los elencos por el interior del país, masificando la práctica teatral y el gusto por el teatro en buena parte del pueblo uruguayo), y en base al seguimiento de las premisas elementales del movimiento teatral independiente, relacionadas al trabajo en equipo, solidario, cooperativo, en el cual la unidad colectiva del conjunto de los protagonistas individuales e institucionales de la actividad teatral uruguaya debía priorizar por sobre la individualidad fragmentada de tal o cual artista o institución teatral.

Un factor externo, ciertamente decisivo en la estructura interna y en la lógica de funcionamiento inherentes a la esfera teatral uruguaya de los años '60, fue la aparición, ya más visible y real para el pueblo uruguayo, de la televisión; la misma generó un nuevo espacio profesional para los actores, directores y técnicos teatrales. No obstante ello, y contrariamente a lo que se pensó podía llegar a ser un verdadero éxodo de artistas teatrales uruguayos a la esfera de la televisión (esto es, la sustitución del trabajo poco profesional y escasamente remunerado del actor, director o técnico teatral, por el trabajo más decididamente profesional y de mayor remuneración, del actor, director o técnico en un set televisivo), el daño causado por la televisión al teatro nacional fue menor a lo previsto, por dos razones fundamentales: primero, la absorción de material humano teatral por parte de la TV pronto mermó y rápidamente retrocedió, dando lugar al material grabado y filmado en el exterior; y segundo, el público adicto al teatro, en su mayoría de perfil sociocultural burgués e intelectual, se mantuvo fiel al arte teatral, en tanto era la actividad artística con la cual se identificaban en su condición de seres cultos, de élite económica, política y cultural.

²⁷ Entrevista individual a actriz y directora teatral independiente, perteneciente a la generación fundadora del movimiento independiente, consolidado en el Uruguay de los años '50 y '60.

²⁸ El historiador teatral Walter Rela fue quien etiquetó el periodo 1961-1968 de la actividad teatral uruguaya como una "crisis de crecimiento".

En medio de la inestabilidad económica y sociopolítica del país, y de visiones disímiles, con matices diferenciales, y muchas veces encontradas, con relación a la situación general del teatro uruguayo de los '60, la producción cultural nacional se constituyó en un lúcido referente ideológico para un pueblo uruguayo que cada vez más mostraba una mayor disconformidad respecto a cómo estaba gobernado el país.

La mentalidad autoritaria de quienes manejaban posiciones de poder en nuestro país aparecía como marcadamente contraria y reacia al significado social que pretendía difundir el teatro independiente uruguayo a fines de la década del '60 a través de sus manifestaciones artísticas: alertar al pueblo uruguayo sobre el hecho de que se avecinaba para el país un modo de conducción autoritario, de rasgos fascistas.

Recordadas obras teatrales, como "Fuenteovejuna" de Lope de Vega (del año 1969, con adaptación de Antonio "Taco" Larreta y Dervy Vilas) o "La irresistible ascensión de Arturo Ui" de Bertolt Brecht (del año 1966, bajo dirección de Ruben Yáñez), o bien la obra "Libertad, Libertad" de Fernández y Rangel (dirigida por César Campodónico, realizada por la gente de El Galpón en el año 1968), cumplieron la importante función de alertar al pueblo uruguayo sobre lo que pasaba efectivamente en el país, y en el mundo, y que no aparecía como claro y visible, sino que estaba oculto y difuso a los ojos del pueblo de nuestro país. Se avecinaban tiempos difíciles, la institucionalidad del país comenzaba a desmoronarse, la civilizada democracia uruguaya a partir del año 1973 daba paso a la barbarie, al autoritarismo, a la represión, a la censura, a la constricción de las libertades individuales, y a la flagrante falta de respeto a los derechos humanos.

Uno de los entrevistados, perteneciente a la generación teatral que hizo época en nuestro país en los años '50 y '60, en su condición de integrante de la institución teatral El Galpón, expresó un recuerdo marcado en su memoria referido al significado que tuvo para él en su momento la puesta en escena ante el público nacional de la obra de Brecht, "La irresistible ascensión de Arturo Ui", bajo la dirección de Ruben Yáñez, en el año 1966, en alusión a lo que él mismo entiende como el *deber ser* de la función social del teatro:

"... hablando con mi maestro, Atahualpa del Cioppo, entendí que la función del teatro es exponer conductas humanas. En función de eso la gente hará su síntesis. Pero, decirle lo que tiene que hacer no es la función del teatro. (...) Yo pienso que el teatro tiene que alertar al hombre, tiene que decirle: <<cuidado: está pasando esto>>. El hombre hará su síntesis. (...) Cuando hicimos la primer versión de *Arturo Ui* en la carpa de F.U.T.I. ... la gente salía y nos decía: <<déjense de joder, otra vez con el tema del fascismo, el nazismo; esto ya pasó, déjense de joder>>. Cuando volvimos a hacer, dirigidos ésta vez por Ruben Yáñez, la obra *Arturo Ui*, ya el fascismo lo teníamos en la calle, en 18 de Julio, entonces la gente salía y nos decía: <<ah, se nos vino>>. Empezó a ver la obra de otra forma. Yo creo que esa es la función del arte: despertar a la gente. Yo te lo voy a resumir en un poema que decíamos en la obra *"Libertad, Libertad"*: <<*Yo no canto para pasar el tiempo o distraer a gente distraída; sólo canto, señores, cuando danza en aquellos que me oyen la esperanza*>>." ²⁹

Un teatro brechtiano, sumamente ideologizado y politizado, crítico, esclarecedor, y contestatario del poder autoritario de turno a través del cual el país era conducido, fue la tónica del teatro practicado hasta la irrupción de la dictadura militar en el año 1973. A partir de allí, el margen de acción que le quedó al campo de

²⁹ Entrevista individual a actor de teatro por institución teatral El Galpón, perteneciente a la generación hacedora del movimiento independiente, consolidado en el Uruguay de los años '50 y '60.

la producción cultural fue sensiblemente menor al que manejó a lo largo de la década del '60. Fueron años muy duros, donde las censuras, las prohibiciones a determinados artistas o a ciertos fragmentos u obras completas, y los severos controles impuestos por el régimen militar de turno, seguían el criterio del horror y el miedo generalizado sobre toda la sociedad, así como a una muy notoria arbitrariedad en las decisiones tomadas.

El teatro uruguayo de los doce años de dictadura militar experimentó sensaciones encontradas: por un lado, lo motivaba el gran apoyo popular, el cual, reflejado en la taquilla, hablaba de una identificación del teatro por parte del pueblo uruguayo como aquel espacio de refugio, el “espejo de sus preocupaciones”, el lugar donde la gente podía reunirse y expresarse, donde canalizar sus sentimientos, razón por la cual el teatro tenía una certera y muy justificada razón de ser, de permanecer, de “mantener la llama encendida”; y por el otro lado, lo frenaba y lo constreñía el autoritarismo y la barbarie propias de la conducción militarizada del país, las que alcanzaron el extremo de la única alternativa del exilio político para muchos artistas uruguayos, siendo el de la institución teatral El Galpón el más paradigmático de tales casos.



5

Esquemáticamente hablando, y de acuerdo a lo que buena parte de los entrevistados desprenden de sus discursos, así como de lo que procede de la bibliografía historiográfica referida al desarrollo de la actividad teatral uruguaya durante los doce años de la dictadura militar³⁰, el sentido más genérico que se le puede dar al punto de inflexión que significó en la evolución artístico-cultural y educativa del país la irrupción de la conducción autoritaria militarizada tiene que ver con ponerle un “*bloque de hielo al fervor ideológico*” que suponía por aquel entonces la difusión del arte teatral al conjunto de la sociedad.

El teatro independiente uruguayo había alcanzado una considerable magnitud social e ideológica, y una muy estrecha cercanía con buena parte del pueblo uruguayo de los años '60. Esta condición de hermandad teatro-pueblo uruguayo no era bien vista por las autoridades gubernamentales, primero, y por los militares, después, razón por la cual, ya en plena dictadura, comenzaron a sucederse los severos controles de temas sobre los cuales se podía hacer teatro, y sobre quiénes podían hacerlo y quiénes no, las más arbitrarias, lisas y

³⁰ Se recomienda, a fin de interiorizarse sobre este periodo tan singular de la actividad teatral uruguaya, la lectura de dos artículos de Roger Mirza, titulados “1973-1984: *Entre la represión y la resistencia*” (En: “Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica”. Volumen 4. Centro de documentación teatral, Madrid, 1989) y “*Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral*”.

llanas prohibiciones, los cierres de las salas teatrales, y la forzosa retirada del país de muchos protagonistas del quehacer teatral nacional.

En años de "irrespirable aire sociopolítico"³¹, el teatro nacional prosiguió su actividad con mucha cautela, pero también con gran audacia y sinuosidad en la representación de obras dramáticas escritas en base a un lenguaje de sobreentendidos. Esto es, a fin de evitar y birlar la censura ideológica que recaía sobre la producción teatral, la dramaturgia nacional crea un lenguaje indirecto, dotado de eufemismos, pliegues y repliegues, claves, que el afinado, sensibilizado y atento público teatral nacional de aquellos años supo captar, comprender, interiorizar y sintetizar en su subjetividad y en su más pura intimidad de mente y alma (éstas sí, libres de ataduras y constreñimientos).

El siguiente, es el parlamento con el que culmina la obra teatral "*Los cuentos del final*"³², de Carlos Manuel Varela, estrenada en la Sala Verdi en el año 1981, en el marco dado por el teatro nacional de finales de los '70 e inicios de los '80, el cual tendió a aplicar a la perfección el uso del lenguaje metafórico y de entrelineas que tan singularmente identificó a la actividad teatral nacional por aquellos años:

"Querido amigo: pido perdón por mi silencio. Recibí tus cartas pero no pude contestarlas. No sé por qué te estoy escribiendo esta noche. Todo va bien y es un día como otros. (Levanta la cabeza. Tacha lo que va a escribir). No, no sirve de nada mentir. No quiero mentirte. (Vuelve a escribir). 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 garage 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 el algún día te contaré. Creo que poco a poco estamos empezando a ser libres. Por eso voy a estar ahí muy pronto... y vamos a charlar largamente, como antes, recordando nuestra época de estudiantes. (Repite para sí, dándose valor). Muy pronto, vas a ver. Muy pronto."

Han transcurrido doce años de dictadura militar, y la actividad teatral uruguaya logra permanecer viva tanto dentro como fuera del país. El Teatro Circular obró como referente emblemático de lo que se dio a conocer como el "*teatro de la resistencia*" dentro de nuestras fronteras, en tanto que el exilio político del elenco de El Galpón, en Méjico y en otros países por los cuales llevó la bandera artística de un teatro estéticamente

³¹ Esta expresión, fotografía implacable de la coyuntura sociopolítica asfixiante que la dictadura militar le imprimió a los doce años de represión en nuestro país, aparece en un fragmento de uno de los tantos escritos que forman parte de la publicación que llevó a cabo el Teatro Circular de Montevideo, como consecuencia del 40° aniversario de su incorporación al ámbito teatral nacional. Dicho fragmento reza: "*El aire sociopolítico era irrespirable, la atmósfera dictatorial se expandía e instalaba en cada rincón, paralizante, letal*".

En: autores varios (1994). "Revista 40° aniversario del Teatro Circular de Montevideo". Montevideo.

³² La obra trata sobre la decadencia y gradual caída de una familia de clase media en un caserón que se derrumba, pero que atrapa como una cárcel. El parlamento final de Agustín, el protagonista de la obra (un abogado rutinario desgastado por una profesión que no ama), manifiesta la situación del hombre que no se atreve a asumir la realidad en la cual su vida está inscripta, y que tampoco se anima a escribir sobre el mundo que lo rodea (un mundo que no quiere vivir, con el cual está en completo disgusto porque lo limita y lo reprime, y al cual pretende cambiar o del cual busca salir).

La obra completa forma parte de la recopilación de obras teatrales nacionales hecha por Laura Escalante en el texto que tituló "50 años de teatro uruguayo. Antología". MEC. Montevideo, Uruguay, 1990.

muy bien logrado, significó no sólo explicitar el mensaje a Latinoamérica y al mundo de que Uruguay era en esos años un país en estricta dictadura, sino también dotar de un gran prestigio (mayor aún del cual ya tenía nuestro teatro) y reconocimiento mundial al teatro uruguayo en concreto, y en extensión, a la producción artístico-cultural nacional en su conjunto.

Roger Mirza, en su prólogo de la antología “Teatro Uruguayo Contemporáneo”, citado por Jorge Pignataro, expresa el modo en que el teatro independiente uruguayo asume la vanguardia de la cultura nacional (junto, es válido decirlo, a la valía que adquirió por aquellos años el canto popular en la disciplina artística musical) a través de una creación teatral comprometida con lo que el pueblo nacional sentía como necesidad sociohistórica:

“La característica más importante de este período tan convulsionado políticamente es el compromiso, cada vez más decidido y combativo, de la gente de teatro con el contexto sociohistórico contemporáneo a medida que se deterioraban las condiciones del país, sin caer por eso en el panfleto ni rebajar sus miras artísticas.”³³

Cae la dictadura militar en el año 1984, y el país recupera la democracia y la institucionalidad, la libertad y la justicia, el respeto a los derechos humanos más elementales. El Uruguay post-dictatorial necesita recomponerse en sus múltiples dimensiones, siendo la faceta cultural una de las más necesitadas de tal restauración.

9.3.- La actividad teatral uruguaya en proceso de recomposición: desde 1985 hasta nuestros días.

Año 1985. Uruguay recupera la tónica institucional de un país en democracia. Los años de barbarie cultural (expresiones como “*apagón cultural*” y “*años de oscurantismo*”, ilustran las sensaciones que los estudiosos del tema manejan sobre el panorama cultural uruguayo durante la dictadura militar) han terminado. Es hora de recomponer el “hogar artístico”, rehacer todo aquello que había sido destruido, recuperar la identidad cultural y ética que se tenía, y la base material con la cual se producía cultura en este país antes del Golpe militar del año 1973³⁴, redefinir objetivos y tendencias artísticas de la práctica cultural como agente de socialización de los individuos, todo lo cual no era una tarea sencilla.

Situación compleja tenía que enfrentar la producción cultural nacional tras la recuperación democrática del país. Era inevitable, desde la esfera ya estrictamente teatral, rehacer la infraestructura material en cuanto a salas teatrales a ser reabiertas al público, readquirir elementos y recursos de carácter técnico que se tenían antes de 1973, y que fueron quemados, destruidos, o directamente robados por los militares, recomponer elencos teatrales, de gran cohesión, organicidad y unidad en los años '50 y '60, atomizados, fragmentados y mermados numéricamente a raíz del exilio y la no reincorporación de muchos artistas nacionales al ámbito teatral de nuestro país.

³³ Pignataro Calero, Jorge (1997). Op. Cit. Pág. 135.

³⁴ La producción cultural nacional previa a la irrupción militar en la conducción del país, estaba sustentada, en lo fundamental, desde lo humano y el sacrificio de los hacedores de cultura de este país, sumado por una base material que lentamente había sido mejorada en sus muy variados rubros técnicos. Puntualmente, el teatro independiente uruguayo había alcanzado un nivel de solidez material importante, lo cual fue quemado, destruido y hurtado por los militares en verdadero acto de rapiña.

Eran tiempos, también, de replantearse nuevos objetivos por los cuales dotar de un nuevo sentido a la práctica teatral nacional. Es decir, el público uruguayo, que había respaldado fielmente el vuelo ideológico y el rol socializador del teatro independiente de avanzada que se llevó adelante en los años '50 y '60, que apoya con muy destacable fidelidad un teatro de resistencia a la opresión militar, y que finalmente, goza de placer con el enmascarado y metafórico lenguaje teatral aplicado en los últimos años del régimen militar, pierde interés y no encuentra razón de ser a un teatro de protesta, ideologizado y politizado, contrario a algo que ya no vivía nuestro país. Jorge Abbondanza, crítico teatral que desde hace muchos años se desempeña profesionalmente en la redacción del suplemento “Espectáculos” del diario “El País”, expresa con exactitud la situación paradójica que se genera en el ámbito teatral nacional tras la recuperación democrática del país:

“En algún sentido, el teatro montevideano estuvo mejor contra la dictadura que después de ella, porque como vos mismo me señalabas, ya no había necesidad de entablar una batalla, la gente se apaciguó, y perdió un poquito el rumbo. Eso no quiere decir que el teatro se haya descalabrado, ni se haya muerto, no. El teatro ha seguido peleando contra ese problema: cómo volver a asumir una posición cuando la situación nacional vuelva a ser normal y combatir a la vez una crisis económica que lo afectó de muchas maneras.”³⁵

En el marco de muchas incertezas, de finalidades poco claras a perseguir por parte de la actividad teatral uruguaya, de principios éticos y estéticos de creación sumamente debilitados, de un espíritu colectivo y orgánico deteriorado, el teatro nacional de los años '90 presenta las siguientes características más relevantes:

- El principio comercial, liviano y pasatista del teatro de entretenimiento por el entretenimiento en sí, sin proyección social alguna, ni sedimentos sobre los cuales se puedan generar reflexiones (las opiniones de los distintos agentes involucrados en el quehacer teatral nacional tienden, en este álgido punto de debate, a establecer que la diversión como fin en sí mismo debe estar presente en la cartelera teatral, pero no saturarla).
- La necesidad de cortar con el pasado (romper con el mito *“todo tiempo pasado fue mejor”*, el cual parece aplicarse también en la esfera teatral de nuestro país).
- La falta de compromiso político y social con la realidad sociopolítica actual.
- La atomización y la diversidad del movimiento teatral del presente.
- La avidez por lo nuevo, por la búsqueda de lo insólito, de lo diferente, de aquello con lo cual se puede ser distinto a lo que la mayoría hace (idea ligada a la tesis de que el teatro de hoy tiende a buscar la ruptura con el pasado y con la “trascendencia” del teatro extremadamente “mitificado” de las décadas del '50 y del '60).
- Desapego de los artistas teatrales jóvenes de la actualidad por las instituciones teatrales (la tesis, propia de los años '50 y '60, donde el actor, director, o técnico teatral lo eran en su pertenencia y funcionalidad de cuerpo y alma a determinada institución teatral que los contenía, pierde vigencia y validez ante el hecho por el cual las generaciones más jóvenes de nuestro teatro contemporáneo optan por la participación en los distintos proyectos teatrales que puedan surgir, desligados de toda atadura

³⁵ Entrevista a Jorge Abbondanza, crítico teatral de vasta trayectoria, redactor en el suplemento “Espectáculos” del diario “El País” desde el año 1965.

institucional, siendo para ellos más importante la participación, el estar presente aquí o allá, el no quedar afuera de nada que les pueda ser útil al crecimiento como profesionales del arte teatral, antes que limitarse y constreñirse a los espacios no muy amplios que otorgan en materia de producción artística las instituciones teatrales para el artista joven del presente).

El teatro que se practica en nuestro país desde los inicios de los años '90 es un teatro que no tiene una estética única y definida (lo cual no supone una valoración ni positiva ni negativa definitiva, sino que los matices de reflexión con respecto a este punto son materia ciertamente opinable), y cuyos principios y objetivos no están fuertemente sostenidos, en tanto no están explícitamente precisados, o bien no hay un convencimiento uniforme sobre ellos por parte de la colectividad teatral nacional. La dispersión, atonicidad y diversidad del teatro contemporáneo uruguayo es visible y no siempre es positiva (como suele creerse en el reino del *"vale todo"* y del *"cada cual con lo suyo"* que hoy en día impera y domina a la casi totalidad de la práctica cultural). Son éstos motivos que llevan a que el teatro nacional no haya podido recuperar el nivel de público asiduo con el que contaba en los años previos a la dictadura, o aún durante la dictadura misma, siendo la escasez de público que asiste regularmente a los espectáculos teatrales capitalinos una realidad inocultable y preocupante para quienes hacen teatro en nuestro país hoy en día. Uno de los entrevistados, de importante trayectoria en el ámbito teatral nacional, manifiesta su óptica con respecto al teatro de hoy en comparación con el de antes, la cual tiene notas nostálgicas:

"... ahora el teatro es un fenómeno estético, y ya, como que perdió respecto a aquella época, o a la anterior incluso, en que se denunciaban los fenómenos de la pre-dictadura. Entonces, como que el teatro aparentemente pasó de moda actualmente. Es decir, ahora yo creo que la juventud se vuelca mucho más a la música que al teatro, por ejemplo. Y esto tiene que ver con ese sentido de que el teatro no ha podido hablar de cosas que interesen totalmente a la sociedad desde un punto de vista vital. Es decir, es un fenómeno estético el teatro, pero no tiene aquel sentido ideológico que tuvo antes para el público, el gran público, y que llenaba las salas, además."³⁶

³⁶ Entrevista individual a actor y director por la institución teatral El Galpón, perteneciente a la generación fundadora del movimiento independiente, consolidado en los años '50 y '60.

10. EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN SURGIDA DE LOS DISCURSOS DE LOS PROPIOS ARTISTAS TEATRALES

La sección analítica del trabajo monográfico consiste en considerar lo medular de los discursos de los artistas teatrales entrevistados de las dos generaciones, centrando la mirada sociológica en aquellas reflexiones que contribuyan a tender puentes continuos y discontinuos entre el teatro uruguayo de los años '50 y '60, y el de los años posteriores a la restauración democrática del país.

Si bien son tres los aspectos centrales sobre los cuales pretende dar luz este estudio (el "carácter social del teatro" en nuestro país, la "politización", y la "comercialización" del teatro uruguayo en disímiles coyunturas nacionales sociohistóricas), el análisis en curso pretende también identificar aspectos secundarios (en función de los fines perseguidos por la monografía) que contribuyen a comprender sociológicamente los por qué de algunas continuidades y de algunas rupturas entre la práctica teatral de los años '50 y '60, y la de los años '80 y '90, en nuestro país.

10.1. El carácter social de la actividad teatral.

El eje de discusión de fondo en este punto del análisis consiste en discernir, a partir de los discursos de los entrevistados, entre quienes consideran que el teatro debe ser una expresión estrictamente esteticista, sin contenido ideológico alguno, y entre quienes conciben a la práctica teatral como una actividad artística y social al mismo tiempo, cuyas realizaciones trascienden el status de espectáculo artístico, para presentarse ante el público como espacios de reflexión, de aprendizaje sobre las distintas conductas que los hombres y mujeres de diferentes culturas y de disímiles épocas sociohistóricas han expuesto a lo largo de los siglos.

La toma de posición que adopten los artistas teatrales uruguayos entre estas dos grandes alternativas de actitud ante la tan mentada misión social que teóricamente se le suele adjudicar a la práctica del teatro, lleva, en consecuencia, a optar los creadores de teatro entre las siguientes dos grandes actitudes, o bien transitar el camino intermedio: por un lado, a realizar un teatro de considerable compromiso social, por parte de quienes se alineen con la afirmación de que el teatro debe cumplir una función social adicional a la estrictamente artística; y por otro lado, a practicar un teatro de escaso compromiso social (desideologizado y muy poco comprometido con el sentir y la necesidad colectiva de nuestra sociedad), por parte de quienes tengan el convencimiento de que el teatro debe dedicarse exclusivamente a brindar al pequeño público de élite un mensaje de elevado nivel artístico, sin trascender de él ninguna idea o reflexión de tipo social.

Según se desprende de los discursos de los artistas teatrales entrevistados, resulta atendible llegar a la conclusión de que existe un matiz diferencial visible en este punto desde el enfoque generacional. Es decir, creo conveniente establecer la tesis de que quienes pertenecen a la generación de los "independientes", por el hecho de estar modelados por un teatro nacional de los años '50 y '60, que priorizaba tanto una elevada línea artística en la manifestación teatral como una muy necesaria misión social a ser cumplida por la misma, de alertar e instruir al pueblo uruguayo de aquellos años con relación a lo que el país vivía en sus dimensiones económica, social y política, tienden a concebir la práctica teatral, no sólo como un hecho estético, sino también como un hecho social. Dentro de esta tendencia consensuada por buena parte de los artistas de mayor trayectoria en el ámbito teatral uruguayo, surge una muy interesante variedad de sentidos que los

protagonistas le otorgan a lo que ellos consideran es el cometido social que debe cumplir la creación teatral. A continuación, se presenta un listado de los más destacados sentidos adjudicados al carácter social del teatro, surgido de las valoraciones de buena parte de los entrevistados:

- **Sentido pedagógico del teatro de los años '50:** difusión de un teatro artístico y de ideas (“de tesis”), cuya finalidad elemental es la de enriquecer el nivel sociocultural de la población, en base a la difusión de mensajes estéticos y sociales oportunos.
- **Sentido contestatario del teatro de los años '60 y del teatro enraizado en la cruda actualidad socioeconómica:** denunciar el deterioro socioeconómico que experimenta el país por los años '60, a través de un teatro más combatiente, cuyo repertorio estaba ligado a aquel deterioro a modo de denuncia de todo lo que el país vivía, y efectuar un teatro para el presente nacional desfavorable, que sea crítico y contestatario, de cuestionamiento a la forma en que el destino del país es conducido hoy en día.
- **Sentido ideológico del teatro de los años '60:** el teatro ideologizado en cuanto genera el debate y la discusión de temas que interesen a la sociedad desde un punto de vista vital.
- **Sentido identitario del teatro:** el fortalecimiento de la identidad de la sociedad uruguaya, a través de la práctica de un teatro nacional en el que la figura del autor nacional tenga injerencia en aquellas ideas que esta actividad artística quiere expresarle a la población.
- **Sentido comunicacional del teatro:** el teatro como medio de comunicación, como medio a través del cual un autor expresa sus ideas y reflexiones en torno a distintas problemáticas por intermedio del texto escrito, el artista teatral manifiesta sus valoraciones respecto al contenido del texto a través de la puesta en escena y de la representación escénica del mismo sobre el escenario, y el público receptor del espectáculo artístico expresa sus sensaciones respecto a lo visto y oído desde la platea, a modo de devolución favorable o contraria, crítica o complaciente con los mensajes estéticos y sociales que le llegan desde el escenario.
- **Sentido ocioso y placentero de la creación teatral:** el teatro con fines estrictos de esparcimiento, de entretener a la población, de generarle el placer de la diversión, de la risa, de lo jocoso, de aquello con lo cual apartar la alta carga de problematización que supone la vida presente en nuestro país (se define este tipo de realización como *“teatro pasatista”*).
- **Sentido “brechtiano” del teatro como entretenimiento:** el teatro como aquel espacio donde el individuo espectador, en base a una actitud crítica e iluminada ante el espectáculo artístico, puede distanciarse del curso normal de su rutina vital, de su cotidianeidad. “Entretener” o “divertir” significa salir del camino por un momento, y tener la persona en esa instancia, una vida distinta y una manera de ver los hechos que le rodean y sus propias vivencias desde una óptica distinta a la que la vida diaria y la cotidianeidad del individuo le marcan. Supone conceptualizar al mundo como algo sobre el cual las acciones humanas de las personas pueden transformarlo, modificarlo, tanto en lo anecdótico como en lo esencial del mismo. Esto es, el mundo como una entidad pasible de ser transformada a través de la acción colectiva de las personas que lo habitan. Practicar un teatro de este tipo implica partir de la base de que el mundo no es algo estático e inmodificable, sino que es algo en permanente cambio sobre lo que las personas podemos obrar.

- **Sentido preventivo del teatro:** el teatro debe alertar al espectador de acontecimientos que pueden avecinarse en un futuro cercano.
- **Sentido antropológico del teatro:** el teatro debe exponer conductas humanas sobre el escenario a fin de humanizar al público espectador; debe brindarle al espectador ideas, pasiones, actitudes que en distintas épocas sociohistóricas y en diferentes puntos del mundo, las más variadas culturas han manifestado como colectivos sociales en búsqueda de sus destinos como grupo social.

La lectura generacional que emerge del análisis de los discursos de los artistas teatrales entrevistados de una y otra generación, de una y otra época en la evolución de la actividad teatral nacional, y también de una y otra coyuntura nacional en el plano social, económico y político, implica discernir entre una actitud más manifiestamente favorable a la concepción del teatro como un hecho estético y social estrechamente ligado a la necesidad colectiva de una sociedad en quienes pertenecen a lo que he dado a conocer como los "*independientes*" de los años '50 y '60, y una actitud no tan expresamente afín con la práctica de un teatro social e ideologizado, tendiente a tomar responsabilidades y compromisos visibles con los requerimientos del pensar y del sentir de la sociedad uruguaya en su conjunto, en quienes forman parte de la generación teatral de la post-dictadura.

Según se desprende de los discursos de buena parte de los protagonistas del arte teatral nacional "independiente", consolidados profesionalmente en nuestro país en las décadas del '50 y del '60, concebían la práctica teatral que ellos desarrollaban (tanto en la modalidad "independiente" como en la oficial) con una finalidad social de primerísima importancia, la cual era ampliamente reconocida por un público teatral que, en su mayoría, se sentía identificado con aquella práctica cultural ideologizada y socialmente comprometida, fundamentalmente, de la década del '60. En la actualidad, en nuestro país, ha caído en desuso esta valoración de los artistas teatrales tendiente a asociar la práctica de hacer teatro con un hecho social, visiblemente ideologizado, en el cual es tan importante generar un hecho estético como producir un hecho social modelador de consciencias y de formaciones de ideas en un creciente público teatral.

El siguiente fragmento forma parte del discurso registrado en la entrevista efectuada a un director de teatro, formado profesionalmente en los años '50 y '60, ligado desde hace muchos años a la institución teatral El Galpón, quien hace una lectura histórica en cuanto al carácter social e ideológico de la práctica teatral en nuestro país:

"... el teatro no ha podido hablar de cosas que interesen totalmente a la sociedad desde un punto de vista vital. Es decir, es un fenómeno estético el teatro, pero no tiene aquel sentido ideológico que tuvo antes para el público, el gran público, y que llenaba las salas, además."³⁷

La práctica teatral de los años '50 y '60 en nuestro país parece haber sido de una muy alta carga social e ideológica, lo cual seguía el criterio de colmar las inquietudes vitales de una sociedad uruguaya convulsionada por aquél entonces. Los protagonistas de más trayectoria en nuestra actividad teatral, al ser consultados, destacaron, por lo general, la singularidad del teatro uruguayo de los años '50 y '60, como un teatro en contacto permanente con buena parte de la sociedad, que buscaba una estética que la reflejase en sus defectos

³⁷ Entrevista individual a director de teatro, de vasta trayectoria en la institución teatral El Galpón, perteneciente a la generación teatral consolidada profesionalmente en nuestro país entre las décadas del '50 y del '60.

y en sus virtudes, en sus contrariedades y en sus aspectos positivos, en sus ideas, en sus pasiones, en sus más profundas convicciones como colectivo social.

A partir de la restauración democrática del país, la práctica teatral nacional, según se desprende de las opiniones vertidas en sus discursos por los entrevistados, cuenta en la actualidad con una carga ideológica sensiblemente menor a aquella que caracterizaba al teatro uruguayo de los años '50 y '60. Ya no es el espíritu mayoritario de los artistas teatrales de nuestro país el hecho de practicar un teatro de ideas, trascendental, con betas filosóficas considerables, y profundas reflexiones éticas, políticas, y sociales. En los últimos años, la tendencia de los creadores teatrales pertenecientes a la nueva generación post-dictatorial indica la búsqueda de aquellos espectáculos innovadores en el plano estético, con más dinámicas puestas en escena, con vestuarios, escenografías, sonidos y luces de mayor sofisticación, para así recuperar a un público teatral que ha mermado de manera sensible a partir de los años '90 en nuestro país. Se argumenta por parte de un número considerable de los creadores teatrales más jóvenes que fueron consultados, que el público teatral uruguayo del presente tiene un mayor interés por el teatro comercial, cuya finalidad sea la de entretener como fin en sí mismo, sin más pretensión que la de la estricta diversión en base a hechos de humor, jocosidades, liviandades, situaciones graciosas, que despierten la risa del espectador, sin dejar espacio alguno para la reflexión, para el tránsito de ideas desde el escenario hacia la platea. Uno de los artistas teatrales pertenecientes a la generación de la post-dictadura expresa esta última idea en los siguientes términos:

“Yo creo que el 70% del teatro está volcado a un tema económico. El tema de los valores y todo eso... Pasan dos cosas: si vos te dedicás a exaltar valores, a promover, lo que yo te decía, a reflexionar y todo eso, no va nadie. Si vos hacés lo otro, va gente. Entonces, ¿de qué te sirve mostrar valores si nadie los va a escuchar y nadie va a aprender? Pero también está lo otro: es la banalización absoluta del teatro. (...) Y aquello de mostrar valores y tender a un teatro que haga reflexionar a la sociedad, se está cada vez más como que acomodando a esa crisis, y cada vez menos se ven esas cosas. También la gente está reticente a ver ese tipo de teatro; entonces, una sala vacía no existe.”³⁸

Teóricamente, la práctica teatral logra mayor compromiso con la necesidad colectiva de la sociedad en la cual la misma está enraizada, si, por un lado, son más los artistas teatrales convencidos del carácter social pasible de ser adjudicado a la actividad teatral que quienes se inclinan por un teatro abstracto, puramente esteticista y desideologizado, y, si, por otro lado, hay una mayor aceptación por parte del público teatral de un teatro social que comprenda la problemática multifacética de la realidad por la cual circunstancialmente atraviesa el colectivo social en el cual la práctica teatral tiene lugar, en comparación al interés que se pueda llegar a tener por un tipo de expresión artística más rica desde el punto de vista de lo estético, y menos rica en cuanto a contenido ideológico se refiere.

A modo de comparación entre el grado variante del compromiso social de la creación teatral con la realidad circundante, en una época y otra de la evolución de la actividad teatral independiente en nuestro país, resulta difícil alcanzar una definición concluyente con respecto a qué generación teatral, de las dos que han sido delimitadas, se muestra como de mayor afinidad con la práctica de un teatro de mayor responsabilidad y

³⁸ Entrevista individual a actor de teatro perteneciente a la generación de la inmediata post-dictadura, cuya incorporación al medio teatral nacional tiene lugar a partir de los años '90.

compromiso sociales con su sociedad, en la coyuntura sociohistórica que al país circunstancialmente le toque vivir. Las opiniones están divididas, y no existe unanimidad conceptual dentro de los discursos de los consultados de una misma generación teatral. Uno de los artistas teatrales, perteneciente a la generación consolidada profesionalmente en los años '50 y '60, plantea la cuestión del compromiso social de la creación teatral en nuestro país, en términos de comparación entre los años '50 y '60, y los años '80 y '90, en los siguientes términos:

"No, te diría que en último caso está más comprometido ahora que antes. A modo de ejemplo: hubo elencos que después de la guerra de EE.UU. con Irak, han buscado textos que reflejen el problema de la guerra; de una manera más clara, menos clara, textos donde el tema de la guerra, – dejo de lados partidismo de un lado o del otro, por supuesto – que monopolizó la atención de todo el mundo, sea problematizado; no sé si hay textos escritos ahora, pero te diría que hay varios elencos en búsqueda de algún texto que refleje ese estado de emoción, que es el vivir en un mundo de guerra. Y yo sé de textos que ya se han encontrado, no para parcializar el tema, creo. De todas maneras, creo que sí, que la literatura actual es un reflejo mucho más claro de lo que sucede en el mundo que lo que lo era antes. Yo hace mucho tiempo, cuando estaba becado en Francia, nos habían hecho un reportaje a cuatro directores jóvenes extranjeros para una revista; era en el año '65, y yo decía que la literatura nuestra, de pronto, no era muy comprometida porque nuestro país no era un país en crisis. La crisis económica, social, o de lo que sea, en un país, despierta una necesidad en los autores, que cuando todo está calmo, todo está tranquilo, es solamente la literatura, el amor a la literatura. Por eso te digo, sin entrar a valorar uno sobre el otro, te digo que en este momento, sí, la literatura actual, en todo el mundo, es una literatura que está más acorde con los problemas sociales, nacionales o universales."³⁹

Un aspecto a destacar, a partir de lo esencial del fragmento citado, es la idea de que las situaciones de crisis en lo económico, social y político, por las cuales atraviesa el país en donde tiene lugar la actividad artística analizada, son concebidas como terrenos propicios o favorables para que la creación artística tome mayores responsabilidades y compromisos ante la sociedad en su conjunto. En este sentido, otro de los artistas teatrales entrevistados, éste perteneciente a la generación consolidada profesionalmente entre las décadas del '80 y del '90, relativiza la idea que ciertos protagonistas de la actividad teatral de más trayectoria en nuestro país pretenden mitificar, en cuanto a que el teatro que hoy suelen practicar los artistas jóvenes no se compromete, ni ideológicamente, ni políticamente, con lo que la sociedad piensa, siente y necesita como colectivo social en tiempos de crisis. Su valoración en este tópico es bien elocuente:

"Sí, yo pienso que hay de todo, como lo ha habido en todas las épocas. Creo que hace cuarenta años, lo que sucedió fue que los títulos o las obras que perduraron o que se dieron a conocer más, fueron aquellas que tocaron a la sociedad, las que se comprometieron con la sociedad, y las que trataron de mostrar la realidad que se vivía en aquel entonces, o lo que estaba pasando en un país o en una región. Creo que actualmente, a la prueba está que obras de otros autores internacionales, hoy, cuando en épocas de crisis, se llevan al escenario,

³⁹ Entrevista individual a actor y director teatral, integrante del elenco estable de la Comedia Nacional, formado e inserto profesionalmente al ámbito teatral nacional a partir de los años '50.

vuelven a tener vigencia. Y eso es porque, cuando las épocas son difíciles, el escribir sobre un tema en el cual el autor o los actores se la juegan, va a perdurar. Porque épocas de crisis siempre van a haber lamentablemente, y eso es lo que hace a que una obra sea comprometida. Creo que en otros tiempos también se hicieron una infinidad de obras que no se comprometieron con nadie, y no pasaron a la historia. Y lo mismo pasa hoy por hoy en el teatro uruguayo, como en el teatro de todo el mundo. Está aquel que escribe obras solamente para divertirse, y tal vez manda algún mensaje, tal vez no, y está aquel que se compromete con lo que está pasando con la ciudadanía. Creo que en Uruguay, sí se está haciendo mucho teatro comprometido con el quehacer social. Además, por los profesores que he tenido, o en los talleres que he estado actualmente, los que llevan el rumbo actual en el teatro uruguayo, están como queriendo inculcar el comprometerse con la idea de que hay que crear y hay que comprometerse con los problemas sociales, y hay que salir a las calles a decir las cosas. En las situaciones difíciles, generalmente, es cuando los artistas tienen que escribir o dar a conocer al pueblo lo que está pasando, de otra forma que la gente lo vea. Pienso que es así, que es importante, y lo tienen que hacer. En mi caso particular, en lo que puedo, trato de crear cosas que se comprometan con los problemas que está viviendo la gente. Lo que pasa que, también, el comprometerse tiene riesgos: hay gente que los asume y hay gente que no.⁴⁰

Dentro de la misma línea argumentativa, por la cual he expresado que no se percibe de los discursos de los entrevistados uniformidad conceptual dentro de los dos bloques generacionales, las siguientes son expresiones dadas en este asunto por un prestigioso director de teatro, perteneciente a la generación teatral consolidada profesionalmente entre los años '50 y '60:

“Yo creo que sí, que está el teatro de hoy menos comprometido con la sociedad que el teatro de la década del '60 fundamentalmente, pero no quiere decir que no esté comprometido. Primero, que algunos “dinosaurios” quedamos todavía, y esa cabeza la tenemos hecha, aunque yo siempre tuve una mente mucho más flexible y mucho más abierta. Muchos de nosotros que seguimos trabajando, y que estuvimos en aquella época, seguimos pensando que vale la pena que el teatro, además de ser un hecho estético, tenga algún tipo de mensaje o de idea, convenientemente amplia, crítica, que permita la discusión, polémica, sobre lo que está ocurriendo. A todo el mundo le interesa más, si algo que vio o escuchó en el teatro, alude o a su propia problemática o a la problemática social. Siempre es un plus que tienen las obras. Creo que, en general, hay una tendencia, de pronto, a un “vanguardismo”, a una búsqueda de lo visual por sobre el texto. Lo visual casi siempre tiene menos carga ideológica, aunque la pueda tener, que lo que es texto. Entonces, uno ve grupos donde ocurren cosas violentas, de tipo corporal, de tipo de acciones físicas, y al mismo tiempo, los muchachos también toman los caminos de los textos muy literarios. Hay una búsqueda de la sorpresa. Estamos ante el agotamiento de un modelo cultural, social, político, económico, desde todo punto de vista. (...) Pero creo que hay, por eso mismo, menos carga en la actitud colectiva

⁴⁰ Entrevista individual a actor de teatro independiente, perteneciente a la generación teatral de la post-dictadura.

del compromiso social. Hay una mirada más hacia lo original sobre aquello que sea lo visual; hay una revalorización de lo físico, del movimiento sobre la palabra...”⁴¹

En síntesis, de la disparidad de opiniones vertidas por integrantes de una misma generación teatral ante el mismo planteo, pueden hacerse las siguientes tres lecturas: 1)- es mayor la aceptación que tiene en los protagonistas de la creación teatral a nivel nacional la idea de que el teatro tenga un marcado carácter social, antes que el mismo carezca de contenido alguno, más allá de lo meramente estético y expresivo en cuanto a comunicación visual y sonora; 2)- es sumamente difícil de evaluar o de “medir” en qué época (años ‘50 y ‘60, o años ‘80 y ‘90) de la evolución de la actividad teatral uruguaya de la segunda mitad del siglo pasado esta práctica artística tomó mayores responsabilidades y compromisos sociales ante la necesidad colectiva, el pensar, el sentir y el latir de la sociedad uruguaya en su conjunto, enfrentada a disímiles encrucijadas socioeconómicas y políticas; 3)- la coyuntura de crisis en múltiples dimensiones de la realidad nacional por la cual circunstancialmente puede estar atravesando un país determinado, es conceptualizada por la gran mayoría de los entrevistados como un terreno que ambienta o favorece, tanto una mayor creatividad de los artistas teatrales, como mayores y más manifiestos grados de responsabilidad y compromiso sociales de sus creaciones artísticas.

10.2. El fenómeno actual de la “comercialización” del teatro uruguayo a la luz de valoraciones generacionales de disímiles.

La discusión teórica referida a la cuestión de si está bien o si está mal, desde el punto de vista de una “ética teatral”, hacer teatro con fines comerciales, tiene larga data en nuestro medio teatral. Sin embargo, el fenómeno de la “comercialización” efectiva (ya no sólo como una idea teórica, como una hipótesis sobre la cual trabajar) del teatro nacional tiene como punto de partida real y visible los inicios de la década del ‘90. Se trata, la actual, de una época en la cual buena parte de las actividades laborales a nivel mundial exacerban un proceso de años anteriores, por el cual muchos aspectos de la vida humana cobran cada vez más una decidida lógica capitalista, traducida en la máxima: *“todo lo que el hombre hace es por dinero”*.

Desde el plano teórico-conceptual, las reflexiones referidas a esta “categoría central” (“comercialización del teatro”) son básicamente las siguientes:

- La comercialización del teatro entendida como el mecanismo a través del cual la actividad teatral nacional puede alcanzar mayores niveles de profesionalización.
- La banalización absoluta de la práctica teatral cuyo grado de comercialización sea excesivamente elevado.
- El teatro que se comercializa es aquel cuya prioridad es la captación de público teatral en base a la práctica de un teatro liviano y “pasatista”, estrictamente de entretenimiento por el entretenimiento en sí.
- El teatro que se ha comercializado es aquel teatro que se ha desvirtuado con respecto a su condición de “independencia” de las injerencias procedentes de la esfera económica.

⁴¹ Entrevista individual a director de teatro de vasta trayectoria en nuestro medio, perteneciente a la generación teatral hacedora del importante movimiento independiente, consolidado en nuestro país entre las décadas del ‘50 y del ‘60.

- Comercializar el teatro supone llevar adelante esta actividad artística en base a una lógica comercial y empresarial, por la cual se concibe al producto teatral como un hecho económicamente redituable.

Desde el plano fáctico de lo efectivamente acontecido en este aspecto en materia teatral en nuestro país en los años '50 y '60, y a partir de los años '90 hasta nuestros días, las valoraciones de los artistas teatrales de ambas generaciones son, a grandes rasgos, las siguientes:

- La comercialización del teatro en los años '50 y '60, en nuestro país, comprendía a muy escasas expresiones de compañías teatrales procedentes de Argentina, las cuales eran vistas por nuestros artistas y por nuestro público teatral, como hechos puramente comerciales, no concebibles como expresiones artísticas; significaban excepciones al "gran arte teatral" del Uruguay de aquellos años, muy mal vistas por la gran mayoría de nuestros artistas y por buena parte del público culto y burgués.
- Las manifestaciones comercializadas de la práctica teatral uruguaya de los años '50 y '60 eran aquellas expresiones del tipo de los llamados "*café-concert*", teatro "*de rodevil*" o "*de boulevard*", comedias ligeras; su punto en común consistía en que las mismas daban la espalda a las necesidades vitales del pueblo uruguayo por aquellos años, siendo un arte sin compromiso alguno con su sociedad, complaciente, y carente de crítica alguna con respecto a la realidad que el país vivía por aquel entonces.
- La comercialización del teatro en los años '90, y en la actualidad, en nuestro país, comprende cada vez más a mayor cantidad de artistas individuales o de grupos teatrales, quienes, involucrados en una realidad socioeconómica nacional empobrecida, adoptan una beta comercial del espectáculo teatral, a la cual la consideran tan válida como aquella expresión teatral más trascendente, ideológica, de tesis y de reflexión.
- La comercialización creciente del teatro uruguayo en la actualidad como estrategia válida y altamente efectiva de captación de mayor número de espectadores en las salas teatrales de nuestro país.
- Pérdida de la calidad artística de aquellos espectáculos teatrales uruguayos de los últimos años, cuyo móvil de elección de los temas a representar sobre un escenario, y de las formas estéticas para hacerlo, es casi exclusivamente el logro de mayores sumas de dinero, a raíz de la práctica de un teatro estrictamente comercial, mercantilizado, muchas veces burdo, donde se manifiestan, tanto la chatura conceptual de los creadores teatrales como la del público teatral.

De todos modos, buena parte de los artistas consultados no dudaron en establecer, que si bien el fenómeno de la "comercialización" del teatro era un hecho cada vez más notorio y más practicado en nuestro país en los últimos años, la cartelera teatral uruguaya mantenía un importante número de espectáculos reflexivos, de ideas, conceptualmente sólidos, de muy buena calidad artística, en convivencia con los emergentes espectáculos que aparecen a partir de los años '90, de tono más comercial, "pasatista", simplistas y un tanto burdos, aunque, por lo general, manteniendo los mismos la calidad y el respeto por el público teatral de nuestro país. Esto es, surge de la mayor parte de los discursos de los entrevistados pertenecientes a una y otra generación teatral, el aspecto por el cual los mismos discriminaron conceptualmente entre la práctica de un "*buen teatro*" y la de un "*mal teatro*", como aquellas dos grandes porciones en las que uno puede concebir a determinada producción teatral. Es decir, más allá de si la obra teatral tiene connotaciones

políticas, ideológicas o económicas, el espectáculo teatral termina por ser clasificado como de “buena calidad” o de “mala calidad”. En tal sentido, muchas son las ideas y variados son los criterios que se consideran como referentes de qué se entiende por “buen teatro” y “mal teatro”. Siguiendo este razonamiento, muchos de los entrevistados plantearon la idea de que no hay que colocarse en la posición visceral de ataque a la práctica de un teatro con finalidades comerciales. En primer lugar, porque se parte de un cuestionamiento a la afirmación de que en nuestro país exista efectivamente tal tipo de práctica teatral de manera decidida. Y en segundo lugar, porque se ve como algo lógico que el actor de teatro busque el rédito económico por su trabajo, por su dedicación, por sus habilidades actorales, por su técnica y formación académica, motivo por el cual el teatro debe necesariamente ser un producto artístico exitoso, que tenga una considerable receptividad por parte del público, en tanto se trata de una manifestación artística pensada para los intereses del público, para sus deseos, sus inquietudes, sus necesidades como colectivo a través de diferentes circunstancias sociohistóricas por las que le toque atravesar coyunturalmente. Los siguientes dos fragmentos son muy ilustrativos de una posición más presente en los discursos de los artistas teatrales jóvenes que en aquellos de los de mayor trayectoria en el espacio teatral uruguayo. No obstante ello, es una idea avalada también por un sector de los pertenecientes a la generación teatral de los “*independientes*”, quienes consideran que no hay que definir al teatro comercial como el “malo de la película”, ya que el teatro depende ineludiblemente de la taquilla, en tanto si no va público a ver los espectáculos teatrales los mismos no tienen justificación alguna, además de volverse insostenibles desde el punto de vista de los recursos económicos con los cuales desarrollarlos. Esto no significa derivar la práctica teatral en un producto burdo, facilista, de mala calidad ética, ideológica y estética, sino que significa llevar a la práctica un teatro bien realizado, íntegro, sólidamente puesto en escena, con buen nivel en los distintos rubros técnicos, y, fundamentalmente, siendo respetuosos con el público teatral.

“Me parece que una cosa es el teatro “comercial” y otra cosa es el teatro “taquillero”. Hay obras excelentes que son taquilleras, y son terribles títulos con terribles actores. Es como si me dijeras que vas a ver “El fantasma de la ópera” (no hecho acá). No sé, obras, musicales que están hace años en Broadway o en Europa, y son taquilleras. Ahora, son de un nivel, ¡qué por Dios!, ¡ojalá que acá los pudiéramos hacer! Eso creo que son cosas distintas. La taquilla está bárbaro, ¡ojalá tuviéramos siempre lleno en todos lados! Eso está bien, si son obras de nivel. El teatro “comercial” que no aporta nada, obviamente no lo comparto, no me interesa. Tampoco como espectadora no me interesa mucho.”⁴²

“Creo que lo que sí es imprescindible que tiene que haber en el teatro es calidad. Tiene que haber un buen libreto, una buena dirección, buenos actores, buenos rubros técnicos. Eso es lo que tiene que haber en el teatro. Después, bueno, ¿por qué no? Si hay todos los gustos. A mí me divertió “Debajo de las polleras”, y no tenía ningún mensaje de nada. A mí me divertía mucho verla, me reía a más no poder. Y me gustó mucho ver el año pasado “El último yanqui”. Te estoy citando dos obras totalmente distintas, y para mí es totalmente válido. Son dos obras donde hay un libreto muy bueno. (...) Yo creo que son válidas las dos cosas. Siempre que estén bien hechas, que tengan respeto por el espectador, que no vayas a

⁴² Entrevista individual a actriz de teatro por Institución teatral “El Galpón”, perteneciente a la generación teatral formada y consolidada profesionalmente tras la reapertura democrática del país en el año 1985.

comerte un garrón. Porque también yo te puedo hacer “Hamlet” y te puedo tomar el pelo. Es decir, digamos que vamos a hacer teatro de autor, y hago “Hamlet”, y te llamo a vos para dirigir, que no tenés ni idea. O sea, no podés dirigir “Hamlet”, y sin embargo la dirigís. ¿Y es más válido esto que yo haga “Debajo de las polleras” bien hecha? ¿Entendés lo que te digo? Yo he ido a ver grandes obras donde me comí un garrón, que no puede ser. Prefiero ver una comedia. Me voy a ver a Petru al teatro, que me cago de la risa, y está bien, está todo bien ahí. Por eso creo que lo primero es la calidad y el respeto por el espectador. La calidad es lo que te va a ser a vos volver al teatro.”⁴³

En cuanto a las posibles explicaciones sobre las razones que motivan la creciente presencia a partir de la década del '90 en nuestro país de un teatro de “pasatiempo”, de diversión por la mera diversión, sin contenido ideológico alguno que deje espacio a la discusión, a la reflexión, al autocuestionamiento del espectador de las conductas humanas que la ciudadanía ha practicado, y que sigue experimentando hoy en día, una directora de teatro perteneciente a la generación consolidada profesionalmente entre los años '50 y '60, ensaya una posible lectura con respecto a los orígenes de este tipo de práctica teatral característica de la época actual, y muy poco experimentada en los años dorados del movimiento teatral independiente uruguayo:

“... una vez que se afianzó un poco la democracia, parecía que o el público había perdido interés o los teatreros habíamos perdido temas. Porque la gente no quería seguir hablando del pasado. A su vez, habían temas, pero o no se trabajaban con fuerza, o no encontrábamos la respuesta del público. Costó mucho el rehacer. Entonces (esto es una idea mía), como medida para defendernos de esa no aceptación del público de lo que nosotros presentábamos, empezó a surgir en nuestro país cada vez con más fuerza lo que se llama un teatro pasatista; yo no digo “comercial”, porque acá comercial no hay nada; hay teatro profesional de gente que dedica su vida a hacer teatro, y por lo tanto tiene que recibir del teatro algo para vivir, y hay teatro independiente de gente, que también dedica su vida, pero parte de ella, porque el resto de su vida la dedica a otros menesteres. Pero ambas orillas, ambos márgenes, tienen las mismas ideas de ir hacia el teatro de excelencia. Se pasó a un teatro pasatista en la búsqueda de un público que se nos estaba escapando. Y el teatro pasatista empezó a tener fuerza; el teatro pasatista es aquel al que tu vas, pasás un rato, te divertís, te reís y lo pasas bárbaro, pero después salís, y a lo sumo comentarás quince minutos la obra: que te gustó mucho un actor, que qué buenas estaban las luces, después tomás un café y charlás con un amigo, y empezás a hablar de otra cosa, porque no te deja sedimento de reflexión, verdad; no cumple aquella labor didáctica, digamos, que se cumplía antes. Y fue tomando cada vez más incremento. Y sigue teniendo gran apoyatura de público.”⁴⁴

⁴³ Entrevista individual a actor de teatro independiente, perteneciente a la generación teatral formada y consolidada profesionalmente tras la reapertura democrática del país en el año 1985.

⁴⁴ Entrevista individual a actriz y directora teatral independiente, perteneciente a la generación hacedora del movimiento teatral independiente de nuestro país, consolidado entre las décadas del '50 y del '60.

La discusión respecto a la validez "ética" de la práctica de un teatro "comercial", está, hoy en día, dotada de una importante carga ideológica generacional, la cual se reflejó de manera contundente en los discursos encontrados entre la postura mayoritaria de los entrevistados pertenecientes a la generación de los "independientes", de los años '50 y '60, y las reflexiones ciertamente uniformes de quienes forman parte de la generación teatral uruguaya de la post-dictadura.

Polarizando los discursos de los entrevistados de una y otra generación, se podría plantear la tesis de que, desde el enfoque del "choque generacional", el polémico y complejo asunto de la "comercialización" del teatro uruguayo desprende dos posiciones primordiales. Por un lado, la de los artistas teatrales de mayor trayectoria (y de más edad) en el ámbito teatral uruguayo, quienes, marcados a fuego por los sólidos principios del movimiento teatral independiente (el primero de los cuales – de "independencia" – aludía a la concepción de un teatro ajeno a cualquier injerencia externa, sea ésta económica, política, religiosa, de tipo estatal o privada), entienden que llevar la práctica teatral al ámbito del negocio, de la "redituabilidad económica", de la burda comercialización de la producción artística, de la búsqueda afanosa del lucro o la ganancia material como finalidad preponderante en el acto de la realización artística, significa desvirtuar completamente el sentido que históricamente ha tenido la actividad teatral (la artístico-cultural en general) como acto artístico, supone concebirla como un hecho más de la extensa lista de productos pasibles de ser comercializados, cuya lógica dominante de producción, difusión, crítica, y recepción por parte del público, es la de la "*redituabilidad económica*" antes que la de la "*redituabilidad simbólica*". Por otro lado, la de los artistas más jóvenes, de menor recorrido en la esfera teatral nacional, quienes, bajo el influjo de una época, en esencia, mercantil, y por definición, distinguible por su inocultable sello capitalista, consideran que es condición inevitable para ser profesionales del arte teatral (tal como lo pretenden ser todos los protagonistas de la esfera artística nacional) el hecho de tener éxito económico en sus productos artísticos, en la medida de que los mismos constituyen su fuente de ingresos a través de los cuales poder continuar su carrera profesional en el medio artístico, y poder vivir dignamente de tal opción. La cuestión central, según se desprende de buena parte de los discursos registrados de quienes pertenecen a la generación teatral de la recuperación democrática del país, consiste en definir los medios válidos y más efectivos, por los cuales lograr mayor cantidad de público en las salas teatrales del Montevideo de hoy, para así acceder a un triple objetivo a ser cumplido: despertar el interés del público teatral por aquello que el artista busca brindarle como espectáculo artístico íntegro, el reconocimiento de un numeroso público en cuanto a la calidad y la validez de lo que los artistas producen como espectáculo teatral, y, como consecuencia de estos dos elementos previos, el logro de éxito económico (que el espectáculo teatral sea un producto redituable, no solo simbólicamente, sino también económicamente) que permita a los hacedores de teatro ser absolutamente profesionales en aquello en lo cual se desempeñan laboralmente.

El siguiente fragmento, extraído del discurso registrado de uno de los artistas teatrales pertenecientes a la generación hacedora del movimiento teatral independiente de nuestro país, ilustra de manera conceptual y fáctica el enfoque mayoritario dado por quienes tienen más trayectoria en el ámbito teatral nacional, con referencia a la validez "ética" del proceso de comercialización de la actividad teatral en nuestro país:

"Hay compañías que sí hacen eso, que están para el peso. Entonces, hacen obras que sean "facilongas" y graciosas, para que vaya gente, y de ese modo hacer plata con la boletería. Pero esas son justamente las excepciones. La generalidad es hacer buen teatro, arriesgarse, y que pase lo que sea. El público uruguayo, en general, responde más a los buenos

espectáculos, bien hechos, con buenos textos, que a ese teatro fácil y tonto. El público teatral es muy chico en Uruguay, y por lo general no acepta ese tipo de cosas. Y sí, es verdad que hay compañías que hacen un teatro fácil, y lo que más me preocupa es que es la gente joven la que está yendo a ver a esas compañías. Entonces, están desvirtuando la esencia del teatro. Después, ven una obra más seria y se aburren. Eso no le hace nada bien al teatro. (...) Pero, nosotros no podemos darnos el lujo de hacer ese tipo de teatro. ¿Para qué? Para hacer esas pavadas, yo me quedo en mi casa. Además, mucha plata acá no se hace; rico no te vas a hacer con el teatro. Por lo tanto, para mí no vale la pena, ni económicamente.”⁴⁵

El discurso de los artistas teatrales más jóvenes, pertenecientes a la generación de la post-dictadura, aparece como más conceptualmente uniforme, con respecto al fenómeno de la comercialización del teatro, que las reflexiones de quienes forman parte de la generación de los “independientes”, de los años ‘50 y ‘60. Los creadores de teatro de menor experiencia en el ámbito teatral nacional consideran que es imprescindible que el teatro se vuelva una actividad económicamente redituable, ya que esta condición permite dotar de mayores niveles de profesionalización a la práctica teatral de nuestro país. Entienden muchos de los entrevistados de la generación teatral de la post-dictadura que la opción de la práctica teatral comercializada es tan válida y legítima como la opción del teatro de ideas, de reflexión, de contenido social e ideológico. Son dos modalidades disímiles, comúnmente aplicadas por los artistas teatrales en su pretensión de recuperar a un público teatral minoritario, en comparación con un público que llenaba regularmente las salas de teatro de nuestro país, en las exitosas décadas del ‘50 y del ‘60, o bien en la difícil década del ‘70. Existe en quienes pertenecen a la generación teatral de la post-dictadura un mayoritario convencimiento que en quienes forman parte de la generación teatral “independiente”, en cuanto a que la finalidad primordial del teatro debe ser la de divertir a la gente, la de entretenerla, la de despertarle el interés causándole la expresión de una risa, de una carcajada, más que de llevar la dispersa mente con la que el público suele ir hoy en día al teatro, a terrenos filosóficos excesivamente trascendentales, reflexivos y problemáticos. La siguiente valoración en este sentido, es parte del discurso casi uniforme de los artistas teatrales jóvenes de nuestro país, aludiendo a la necesaria convivencia de estas dos estrategias artísticas empleadas para captar y atraer la atención y el interés de un público castigado económicamente, tentado por una inmensa cantidad de ofertas de ocio y entretenimiento hoy en día (hecho que hace unas décadas no acontecía), y un tanto desorientado en cuanto a cuál es la estética de nuestro teatro tras la recuperación democrática del año 1985:

“Yo creo que el teatro siempre tuvo como cometido principal una función social. Desde la época de los griegos, donde lo que se intentaba era que el pueblo, en esas jornadas donde se hacía teatro, haga *catharsis* para transmitir un montón de cosas. Yo creo que eso se mantiene; que la gran mayoría de las obras tiene algún mensaje para ayudar al ser humano a evolucionar, a ser más solidario; por la positiva o por la negativa. (...) Sin embargo, en los últimos tiempos, además de esa función, creo que también hay una función del teatro “comercial”, por decirlo de alguna manera, que lo que pretende es simplemente distraer a la gente, divertirla, cambiarle todo el pesimismo de la situación real que vive, en una hora, una hora y media de un lindo teatro pasatista donde divertirse. Creo que ambas funciones son

⁴⁵ Entrevista individual a director de teatro independiente de vasta trayectoria en el medio teatral nacional, perteneciente a la generación hacedora del movimiento teatral independiente de nuestro país, consolidado entre las décadas del ‘50 y del ‘60

necesarias. Por un lado, la función real del teatro de movilizar a la gente, hacerla pensar, mostrarle una realidad, disfrazada o no, para que la persona pueda pensar, se pueda ir con algo, quede durante la semana pensando en algún concepto para ayudar a la evolución de esa persona; y también, por otro lado, en este momento, de alguna manera, cambiarle un poco tanto pesimismo que se da en la sociedad por la falta de trabajo, porque nadie sabe cómo va a llegar a fin de mes, porque además cargas con el hecho de tener hijos a quienes hay que llevarlos a la escuela. (...) Igual creo que se fue perdiendo público. Que de alguna manera tenemos que encontrar el estilo, el tema, el algo, que vuelva a tratar al público como un acto social. En definitiva, si no tenés público el teatro no existe. (...) Entonces, es realmente un tema económico. Y además porque, realmente vos invertís como mínimo un mes y medio, dos, tres, cuatro, y a veces estás todo un año ensayando una obra, y eso de alguna manera es dinero que uno tiene que recuperar. No digo que te hagas rico haciendo teatro, pero de algún modo tenés que recuperar el boleto del ómnibus, el café que te tomaste entre tus horas de trabajo y los ensayos de teatro. Y sí, todo el mundo espera que le vaya bien de público, y todo el mundo espera que de alguna manera algo de plata por fin de semana te toque. (...) Es decir, yo creo que son caminos que cada creador va abriendo en ese proceso de búsqueda de un estilo propio de hacer teatro para el Uruguay de hoy. Yo creo que en los últimos cinco, seis años, todos los creadores de la cultura estamos en un proceso de búsqueda artística que logre recuperar al público perdido. En ese propósito básico de recuperar al público teatral uno se encuentra con distintas propuestas, con distintos matices, con diferentes estrategias para atraer al público. Por ejemplo, el grupo de Italia Fausta es un conjunto actoral de más de veinte profesionales, que maneja un vestuario bastante amplio y sofisticado para el medio parco nuestro, y que se basa en un trabajo de escenografía e iluminación muy bueno. Me imagino que Omar Varela, cuando se sentó a idear todo esto, buscó entrarle a la gente por la imagen, por todo lo ligado a la cultura audiovisual. (...) Mariana Percovich, por ejemplo, el año pasado hizo la obra “El vampiro en el jockey club”, precisamente en el edificio del jockey club, de 11 pisos, declarado patrimonio nacional. Ella lo mostró a la gente, ambientando un espectáculo teatral de luces y sonidos realmente fantástico. Mucha gente fue a ver el espectáculo; por lo tanto, en su búsqueda permanente de innovar en materia teatral en base al uso de espacios no convencionales, sin duda logró su cometido de captar más público teatral del que comúnmente asiste a nuestro teatro hoy en día. Y también están quienes consideran que la mejor manera de hacer teatro consiste en un teatro profundo en ideas, que pretende darle un mensaje al espectador, y de generar en él una posterior instancia de reflexión. Es decir, son distintas posturas de encarar la creación teatral, en las que se busca captar, con errores o con aciertos, a determinado público teatral.”⁴⁶

La idea estrechamente asociada a este fenómeno actual de la comercialización del teatro es la que refiere al concepto de “profesionalización” de la actividad teatral. Esto es, la justificación que se le suele dar al hecho de que los artistas teatrales de nuestro país en el presente manejen serias pretensiones de buscar alguna ganancia de dinero a raíz de su labor artística, reside, precisamente, en que, mediante la realización de obras teatrales con mayor éxito de público, que, por tanto, dejen mayores márgenes de dinero para los artistas y técnicos involucrados en tal emprendimiento, la actividad teatral tiene, así, más certeras posibilidades de

⁴⁶ Entrevista individual a actor y director de teatro independiente, co-fundador del grupo “Aquelarre”, perteneciente a la generación teatral de la post-dictadura.

lograr una muy deseada profesionalización. Históricamente, a excepción de los primeros años románticos y utópicamente vocacionales del movimiento teatral independiente uruguayo, la idea de profesionalizar a la práctica del teatro parece tener en los protagonistas de esta manifestación artística una muy buena aceptación, la cual viene siendo discutida, así como buscada, año tras año, en nuestro medio teatral económicamente empobrecido de un tiempo a esta parte. Los siguientes fragmentos son reflexiones dadas por artistas teatrales pertenecientes a ambas generaciones, con relación a la idea de la profesionalización del teatro, su validez, su necesidad para que sean alcanzados íntegros productos teatrales de elevada calidad artística, y sus contactos estrechos con el fenómeno de la comercialización de la actividad teatral:

“... a mí lo que más me importa en todo esto es la manera en que esta nueva juventud que hace teatro hoy en día encara la actividad teatral. Nosotros lo hacíamos más por vocación, era un problema de vocación. (...) Pero ahora, los actores, aunque no estén en la Comedia Nacional, y sean remunerados, igual toman esto como una profesión. Es para ellos una profesión, y te diría que es hasta un destino económico. Ellos encaran una obra de teatro, hacen una producción teatral completa, con el fin de vivir de eso. Eso antes no pasaba en absoluto. Aunque la situación está más difícil, mucho más difícil que antes, los actores igualmente tienen ese espíritu, lo cual me parece bárbaro.”⁴⁷

“Pero yo defiende muchísimo el teatro profesional; quizás porque sea profesional. Pero considero que si tú sos médico, al final la medicina te tiene que dar para vivir y mantener a toda tu familia, porque si no, cómo hacés para ser médico. Y el que es actor, que tiene que preparar su cuerpo, porque es la voz de todo el día, ensayar y hacer función, bueno, tiene que ganar algo de dinero. Si no gana, cómo hace. Es un profesional como cualquiera. Entonces, a veces se ve mal que el actor pida. No, pide lo justo. No hay ningún actor que gane mucho dinero. Hemos algunos que tenemos la suerte de poder subsistir.”⁴⁸

“Yo creo que si ante un trabajo lo que se busca es el éxito económico, estamos errándole. Yo creo que lo que me motiva a trabajar, ya sea como actor o como director, es lograr un buen espectáculo. Por supuesto que yo quiero que sea un buen espectáculo, porque eso me gratifica a mí en tanto es lo que quiero hacer, porque gratifica a la gente que lo hace, nos da orgullo hacerlo, y porque el hecho de intentar hacer un buen espectáculo me da más garantías de que ese espectáculo sea un éxito. Además de querer hacer un buen espectáculo, yo deseo que sea un éxito. Por varias razones. Porque tu trabajo tiene sentido cuanto más gente lo ve, y además porque la retribución económica en cualquier trabajo es importante. (...) Me parece que uno crece en esta profesión, como cualquier disciplina artística, cuando se es exitoso. Es decir, la gente responde cuando lo que uno hace es de interés. Si eso, además, te trae una retribución económica, es fantástico. Más bien que es necesario. Pero me parece que no debe ser el objetivo ir a eso. (...) Bueno, claro, lo que pasa es que desde hace

⁴⁷ Entrevista individual a actor y director de teatro independiente (por muchos años integrante del elenco estable de la Comedia Nacional), perteneciente a la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente uruguayo, consolidado en los años '50 y '60.

⁴⁸ Entrevista individual a actriz y directora teatral independiente (por muchos años integrante del elenco estable de la Comedia Nacional), perteneciente a la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente uruguayo, consolidado en los años '50 y '60.

ya unos años, yo lo vinculo con el arranque de lo que fue nuestra generación, en esa época, en que la gente que empezó a estudiar teatro empezó a hacer una apuesta a tratar de vivir de esto. Acá tenemos una larga tradición de lo meritorio y de lo importante que era el teatro independiente, pero de alguna manera era gente que no había hecho una apuesta íntegra a esta profesión. Es decir, era más vocacional y era mucho más esforzado, porque, claro, no es lo mismo disponer del día entero para preparar y trabajar en una obra, que estar trabajando en un trabajo que no tiene nada que ver con el teatro hasta las siete de la tarde, e ir a ensayar a las ocho de la noche. Entonces, se trabajaba con el sacrificio. Lo que tenía, sin duda, era una cosa mucho más artesanal, en el buen sentido, de lo sacrificado. (...) Pero, no me parece lo más sano. Me parece que a la larga, y hoy día, de pronto podés ver las diferencias en los resultados, entre la gente que apuesta a esto las veinticuatro horas... y quienes no.”⁴⁹

10.3. Miradas cercanas y lejanas a la idea de la “politización” del teatro.

La lectura generacional en este punto discrimina dos grandes posturas ante el fenómeno de la “politización” del teatro: por un lado, buena parte de los discursos de los artistas teatrales consolidados profesionalmente en la generación de los “independientes” de los años ‘50 y ‘60, entienden que en su momento tenía una muy válida razón de ser la práctica de un teatro más comprometido con el quehacer político nacional, ya que así lo sentía el pueblo uruguayo como necesidad colectiva coyuntural por aquellos años; por otro lado, la mayor parte de los artistas jóvenes de la generación teatral nacional de la post-dictadura, se sienten muy poco identificados con la práctica teatral politizada, se muestran distantes a ella en tanto no la practicaron ni la apreciaron como espectadores, y pretenden marcar un corte con aquella tradición de politizar la creación artística nacional a partir de practicar un teatro apolítico, más aliviado en cuanto al peso ideológico, y sin más fines que el de entretener a la gente en base a un hecho estético, divertido, y reflexivo, pero no politizado, ni mucho menos partidizado.

El fenómeno de la “politización” del teatro uruguayo de los años ‘60 y de inicios de los años ‘70, motiva en los entrevistados de una y otra generación teatral variadas reflexiones:

- Reconocimiento unánime por parte de los artistas teatrales pertenecientes a la generación de los “independientes”, en cuanto a que efectivamente el teatro uruguayo de los años ‘60 y de inicios de la década del ‘70 era un teatro eminentemente político.
- Valoración, de quienes pertenecen a esta generación teatral consolidada entre las décadas del ‘50 y del ‘60, asociada a ideas de justificación de tal proceso de politización de la actividad teatral, en tanto dicho fenómeno respondía a necesidades de los artistas y del público uruguayo en su mayoría, ligadas a sentimientos y posiciones contrarias y críticas ante el modo en que el destino social del país era conducido. Eran tiempos en los cuales el pueblo uruguayo manifestaba altos niveles de politización, de voluntad de manifestación de su ideología, de su modo de ver los hechos que en nuestro país tenían lugar por aquellos años.
- Politizar el acto de hacer teatro no significaba partidizarlo, ni parcializarlo o alinearlos a una posición ideológica en particular. En el contexto de la Guerra Fría que estaba teniendo lugar por aquellos años,

⁴⁹ Entrevista individual a actor y director de teatro independiente, perteneciente a la generación formada y desarrollada profesionalmente tras la recuperación democrática del país en el año 1985.

la posición casi unánime de los artistas teatrales uruguayos era la de defender ideas socialistas asociadas con ideales de justicia, de libertad, de equidad socioeconómica, de respeto por los derechos humanos más elementales, de rechazo a la cruda política imperialista abanderada por los EE.UU., entre otros aspectos de debate ideológico. En tal sentido, hacer un teatro politizado como el que se hizo en nuestro país, avanzada la década del '60 y en los primeros años de la década del '70, suponía generar a través del teatro la reflexión del pueblo, la alerta social de cuál era el futuro cercano que el país estaba muy próximo a experimentar, la denuncia de los hechos sociopolíticos que a nivel mundial se sucedían permanentemente por aquellos años, y significaba tomar las instancias de creación teatral como espacios donde los propios artistas debatían y reflexionaban sobre distintas cuestiones e ideas sociales y políticas.

- En los artistas teatrales de la generación de la post-dictadura está muy presente la idea de que hoy en día no tiene razón de ser llevar a la práctica un teatro politizado. En primer lugar, los jóvenes de hoy no estamos tan politizados como sí lo estaban los jóvenes de los años '60 y '70 en nuestro país. En segundo lugar, el contexto sociopolítico del presente nacional es notoriamente más calmo y menos ideologizado que aquel que el país vivió por los agitados años '60 y '70. Y en tercer lugar, cada vez más se considera menos válido utilizar el teatro como medio para difundir ideas políticas, sino que la idea es apuntar la creación teatral cada vez más al terreno de lo estrictamente estético, de aquello que en materia de puesta en escena, de sonido, iluminación y vestuario, sea de impacto para el espectador.

Conceptualmente, “politizar” la actividad teatral significa tomar el artista a la práctica de hacer teatro como un medio a través del cual expresar su posición política personal ante determinados temas, problemáticas, disyuntivas ideológicas, etc. Uno de los artistas teatrales entrevistados, perteneciente a la generación consolidada profesionalmente entre las décadas del '50 y del '60, ilustró el significado que tuvo en su momento hacer teatro politizado en nuestro país:

“Yo más que de teatro político, hablo de teatro social. No me gusta asociar al teatro con una finalidad típicamente política. (...) Nosotros decimos “político”, porque ataca al Partido Nacional, o al Colorado, o al Frente Amplio, o al de gobierno, o a lo que sea. “Político” quiere decir que es de la “polis”, de la comunidad. Digamos, un teatro político desde ese sentido amplio. A mí me parece que sí, que actualmente hay una menor preocupación por hacer un teatro para la “polis”, esto es, para los intereses de la “polis”. (...) Nosotros siempre pensamos en un teatro político como en un teatro que expresa ideas contrarias al oficialismo. O sea, un teatro antimonárquico, o antidictatorial, o anticomunista, o lo que fuera. Es decir, hubo teatro político, en ese sentido, en los países dominados por el bloque comunista, en los países donde había una monarquía, en los países donde había una tiranía de cualquier tipo. Acá hubo un teatro político en ese sentido. En un sentido, yo diría, más que político por la política en sí, a un teatro antiimperialista, en el sentido en que se estaban dando los movimientos generales del planeta, a una dependencia económica cada vez mayor de los países poderosos, y a la acumulación del capital, y el poder detentado por el más rico, por el más poderoso. Eso era, me parece, más que nada lo que se entendía por aquel entonces en Uruguay como teatro político. Se decía que era un teatro pro-comunista, porque el comunismo en ese momento expresaba todos los ideales de una organización social que

eliminara los privilegios, y que eliminara el poder a través del dinero. Después, con los años, eso se vio de otra manera, y pudimos hacer la crítica, pero en principio, en general, todos somos comunistas, todos somos socialistas. Nadie dice estar en desacuerdo con eso. (...) En el Teatro El Galpón, donde yo trabajé, había muchos comunistas; comunistas de carnet, que se reunían en su célula. Y habíamos muchos, como en mi caso, que no éramos del Partido Comunista. Pero que estábamos de acuerdo con esa línea que practicaba el teatro, que nunca hizo un teatro partidario en el estricto sentido. Nunca dijimos "viva Lenin" ni "viva Stalin". (...) En la simplificación, éramos los "comunistas". En ese sentido, el teatro era mucho más politizado antes. ¿Qué pasa? Ahora, ¿qué hay? ¿Hay bloque comunista y bloque norteamericano? No hay. Es decir, el mundo ha cambiado. Entonces, el enfrentamiento ahora es contra las pruebas atómicas, a favor de la defensa de la ecología y del medio ambiente, contra el capitalismo salvaje y la brutal concentración del poder económico, y por supuesto contra las injusticias sociales. Pero ya perdieron vigencia las etiquetas de "comunista", o de "pro-imperialista". (...) Nosotros estamos más perdidos ahora, nos preguntamos qué hacemos."⁵⁰

Así como el fenómeno de la comercialización del teatro tiene que ver con el momento sociohistórico que mundialmente se vive con mayor intensidad a partir de la década '80, por la cual la gran mayoría de las actividades artístico-culturales comienzan a mercantilizarse, a pensarse en tanto bienes negociables a ser vendidos a determinado público consumidor de tales realizaciones, del mismo modo el fenómeno de la politización del teatro nacional tuvo su muy merecida razón de ser en los convulsionados años '60 que experimentó nuestro país de manera coyuntural. Han pasado los años, y la situación sociopolítica que hoy vive el Uruguay, fundamentalmente, desde que se recupera la vida institucional y democrática, no amerita expresiones artísticas que canalicen posiciones enfrentadas a quienes conducen los destinos de nuestra sociedad, como sí estaba justificado un teatro político y de resistencia a la dictadura militar como el que se practicó mayoritariamente a nivel nacional por aquel entonces. Adicionalmente, existe un espíritu general en nuestra sociedad de hoy en día, por el cual la política y quienes la practican en las distintas colectividades partidarias carecen de credibilidad popular, han perdido prestigio social y reconocimiento popular de manera notoria. La sociedad uruguaya de los últimos años se muestra propensa al desinterés creciente por la cosa pública, y por la política como el arte de encauzar los caminos por los cuales transitar nuestro país en sus múltiples facetas. A nivel de las expresiones artísticas, el público parece querer buscar más el hecho estético y de esparcimiento, que forma parte de la esencia de los productos artístico-culturales, antes que el hecho político o ideológico, que opcionalmente puede corresponder al cometido socialmente adjudicado por el público profano y experto a todo aquello que sea una manifestación de arte.

Desde el enfoque generacional, los discursos de los artistas entrevistados tienden, como ya se expresó, a mostrar un espíritu más cercano al fenómeno del teatro politizado en quienes protagonizaron dicho fenómeno en nuestro país durante la década del '60, y a desprender un espíritu más distante y frío con relación al mismo en los jóvenes creadores de teatro pertenecientes a la generación de la post-dictadura. Mientras que los primeros encuentran este aspecto como un hecho atendible, razonable, necesario, y requerido por el propio sentimiento vital del pueblo uruguayo de aquel entonces, los segundos lo ven como

⁵⁰ Entrevista individual a director de teatro independiente, perteneciente a la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente, consolidado en nuestro país entre las décadas del '50 y del '60.

algo ajenos a su existencia, inasible en la medida en que no lo protagonizaron, comprensible en tanto le reconocen una justificación coyuntural sumamente razonable, e inapropiado para los tiempos que corren.

A modo de ejemplos paradigmáticos de las dos posiciones generacionales más marcadas de lo que se desprende de los discursos registrados, los siguientes fragmentos ilustran los dos grandes esquemas de opinión con relación a la cuestión de la politización del teatro:

“Hoy, parece haberse aletargado, aunque no sé si sea ese el término que quiero expresar. Mejor dicho, el teatro no va a modificar nunca nada: el teatro es un acto de divertimento y de cultura, nada más. Nadie va a hacer la revolución con el teatro. Pero el teatro se politizó mucho en el '60, lo cual estaba bárbaro, porque se tenía un motivo más que justificable por el cual luchar desde el teatro. Ahora, en el momento actual es mucho menor la politización del teatro, porque la gente le está pidiendo al teatro nada más que teatro. ¿Está claro? O sea, en el '60 y en el '70, bueno, el teatro era un bastión de la lucha por la libertad, contra la dictadura. En el momento actual la gente viene al teatro porque quiere entretenerse, divertirse, sentarse y pasar un rato feliz. Quiere decir que el teatro ya no tiene otra misión que cumplir.”⁵¹

“Lo que noto es que está menos politizado; no sé si para bien o para mal, pero está menos politizado. Creo que obedece a una sobresaturación del tema político. El tema político manifestado de la manera más escueta y clara. Yo creo que se puede tratar el tema político de distintas formas; que no necesariamente tengas que representar, no sé, un tema, un calabozo de la dictadura, para hablar de los problemas de los derechos humanos o temas afines.”⁵²

Si bien para quienes pertenecen a la generación teatral de los “independientes”, de los años '50 y '60, politizar el teatro practicado en nuestro país durante los años '60 fue un proceso condicionado por lo que circunstancialmente se vivía por aquel entonces, reclamado por lo que eran los imperativos sociales de un pueblo altamente ideologizado, esto de ninguna manera significó “parcializar” o “partidizar” tan digna empresa. No obstante, y como muy bien lo manifestó uno de los entrevistados, la estrechez conceptual y el afán de etiquetar y esquematizar las posiciones de la ciudadanía, hicieron que todo aquello que procediese de cualquier entidad teatral fuese catalogado como de “subversivo” y de “alineado con la ideología comunista”.

Por otra parte, los discursos de los artistas más jóvenes del teatro nacional, desprenden uniformidad y consenso absolutos en la valoración de que el teatro no debe ser tomado como arma propagandística de tipo político o ideológico. Esto es, se manifiestan contrarios a toda obra teatral “panfletaria”, la cual desvirtúa el sentido de la creación artística como tal. Ahora bien, sí se expresan, por lo general, favorables a la práctica de un teatro contestatario, más agudamente crítico de la realidad que nos toca vivir como colectivo social, sin parcializar los temas ni las críticas, y sin que esto resulte en corromper la pureza estética que siempre debe estar presente en cualquier hecho artístico.

⁵¹ Entrevista individual a actor de teatro de vasta trayectoria por Teatro Circular de Montevideo, perteneciente a la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente consolidado en nuestro país entre las décadas del '50 y del '60.

⁵² Entrevista individual a actor de teatro independiente, perteneciente a la generación formada e inserta profesionalmente a partir de los años de la post-dictadura.

11. REFLEXIONES FINALES

Terminado el análisis de la información, resulta pertinente establecer una serie de conclusiones finales al trabajo monográfico efectuado.

1.- El proceso de “rastreo” de las más significativas continuidades y rupturas entre el espíritu de la práctica teatral nacional de los años '50 y '60, y el espíritu de dicha práctica en las décadas del '80 y del '90, confirma la conceptualización teórica del espacio teatral desde el punto de vista bourdieuano, en tanto se constata empíricamente un espacio que se construye en base a estructuras atemporales (inherentes al campo de la práctica teatral uruguaya, más allá de las vicisitudes por las que el país pueda estar atravesando circunstancialmente) y a las redefiniciones que del mismo hacen los agentes que en él participan (en el caso de esta monografía, los artistas teatrales formados en generaciones distanciadas en el tiempo, y por tanto, en su modo de aproximación al mismo, en su actitud frente a la práctica de hacer teatro en nuestro país, en una época y otra). Esto es, el espacio teatral uruguayo es objeto de constantes definiciones y redefiniciones por parte de los artistas teatrales en tanto agentes involucrados en la construcción de dicho espacio. Las modificaciones experimentadas por el espacio teatral nacional en el período temporal analizado en esta monografía resultan de condicionantes estructurales, pero también de aquellas construcciones y revisiones que cada agente integrante del campo teatral nacional ha ido haciendo a lo largo de su recorrido por el mismo.

La concepción y la actitud ante la práctica teatral por parte de sus protagonistas más directos, en función de los discursos de los entrevistados pertenecientes a la generación profesionalmente consolidada en los años '50 y '60, hablan de un sentimiento de pertenencia muy fuerte de los artistas individuales por la causa teatral en su conjunto, una devoción casi mística por su apasionada vocación por el teatro, un espíritu colectivo profundamente democrático en todas las instancias de creación artística (por tanto, un rechazo al divismo y a lo que se suele denominar como el “*star system*”), y una idea de ser profesional en su desempeño artístico, no por el hecho de percibir una remuneración en dinero a raíz de la labor artística, sino por el hecho de ser trabajadores de teatro con un muy elevado rigor técnico, un fuerte sentido de la disciplina, y una ejemplaridad academicista admirable.

La fuerte presencia de los “Principios del teatro independiente” en el pensamiento y en la actitud de quienes fundaron y desarrollaron dicho movimiento en nuestro país, fundamentalmente entre las décadas del '50 y del '60, determina que estos individuos manejen una visión un tanto crítica de la manera en la que en los últimos años las generaciones teatrales jóvenes han encarado la actividad teatral a nivel nacional. Así, los “independientes” de los años '50 y '60, tienden a ver con ojos críticos el proceso de comercialización de la creación teatral que ha tenido lugar en los últimos años en nuestro país, proceso motivado por las visibles pretensiones de la generación teatral de la post-dictadura en cuanto a buscar de manera decidida la condición de profesionalización del arte teatral a nivel nacional.

La generación teatral que surge tras la reapertura democrática del país maneja otra lógica y otra actitud ante el hecho artístico de practicar teatro. Según se pudo interpretar de los discursos de estos jóvenes actores/actrices y directores/as de teatro, consideran a esta disciplina artística como un espacio en el cual expresarse, manifestar sus ideas, dar a conocer al resto de la gente su pensar y su sentir con respecto a

distintas cuestiones de actualidad, del pasado, o atemporales. Apuntan a la práctica de un teatro dinámico, impreso de una lógica audiovisual todopoderosa, que capte los intereses del público mediante estrategias tendientes al despliegue técnico del espectáculo, a la participación del público en el desarrollo del mismo, y que cumpla con la finalidad más elemental que ellos le adjudican, por lo general, a la creación teatral: la de entretener, divertir, y explotar al máximo el tiempo de esparcimiento y ocio de la gente en sus tiempos libres.

Quienes forman parte de la generación teatral de la post-dictadura no descartan la legitimidad de practicar un teatro de ideas, reflexivo, generador de discusiones de ideologías. La diferencia que surge de las valoraciones en cuanto a la actitud favorable o no hacia la práctica de un teatro social, entre la generación de los “independientes” de los años ‘50 y ‘60, y la generación de la post-dictadura, reside básicamente en el hecho de que los artistas pertenecientes a la primera de las dos generaciones citadas desprenden de sus discursos una importante carga de melancolía por lo que ellos entienden fue la práctica de un teatro social, ideológicamente sólido, rico culturalmente, basado en una manifiesta “ética teatral principista”, en tanto que quienes pertenecen a la generación teatral de la post-dictadura suelen matizar en sus discursos la vigencia de tales principios del movimiento independiente, apostando a creaciones teatrales más innovadoras, menos trascendentales, más amenas y llevaderas para un público, que, a su entender, no quiere reflexionar sobre sus problemas cotidianos en una sala de teatro, sino, por el contrario, lograr la máxima diversión posible. Es decir, el tema de fondo en este punto consiste en concluir acerca de cómo ha evolucionado el espacio teatral nacional en el período temporal que ha sido precisado. En tal sentido, la reflexión final debe apuntar indudablemente a lo que se pudo constatar desde la evidencia empírica recabada de las entrevistas a los artistas teatrales, quienes en sus construcciones teóricas sobre el espacio teatral uruguayo hablan de un proceso muy marcado por el cual el campo teatral de nuestro país aparecía por los años ‘50 y ‘60 como sumamente integrado, normativizado, con un control social muy fuerte, donde los márgenes por los cuales el artista, en tanto agente individual, podía maniobrar, eran sumamente restringidos por aquella especie de palabra sagrada que fueron en su momento los “Principios del Teatro Independiente”, transformado al presente en un espacio fragmentado, sin un centro único, dotado de una mayor diversidad en las propuestas artísticas en cuanto al modo de hacer teatro, a quién dirigirlo, y cómo practicarlo éticamente y estéticamente, y notoriamente más abierto a las novedades, a aquello que de alguna manera modifique lo habitual, lo que se estila hacer en materia teatral en nuestro país.

2.- Los procesos de “politización” y de “comercialización” del teatro uruguayo no son más que dos relaciones teóricas disímiles que los artistas teatrales han determinado para con el público teatral de este país. Esto es, son dos procesos que tienen una raíz sociohistórica ineludible (es decir, que responden ambos fenómenos a coyunturas propicias para que los mismos tengan asidero), pero que, sin lugar a dudas, han sido construcciones teóricas que los artistas teatrales y los demás agentes del espacio teatral uruguayo han efectuado en circunstancias temporales disímiles. El hecho de haber politizado la actividad teatral uruguaya a fines de la década del ‘60 es la resultante de una condición estructural nacional por la que el país atravesaba, la cual fue asumida y redefinida, por los agentes integrantes del espacio teatral nacional de aquellos años, como propicia, sensata, necesaria, requerida por un público que veía en el campo de la producción cultural, y en el espacio teatral en particular, un ámbito en el cual reafirmar convicciones, ideologías, posiciones políticas con respecto a lo que se debatía y discutía por aquel entonces en nuestro país, en el continente latinoamericano, y en el mundo en general.

El grado de politización que hoy muestra nuestra práctica teatral es notoriamente menor al presentado en la década del '60. Esto es así, fundamentalmente, por el hecho de que los protagonistas de la actividad teatral surgidos tras la reapertura democrática del país son individuos que manejan menores niveles de politización que los protagonistas hacedores del movimiento teatral independiente, y por el hecho estructural condicionante de que nuestro país vive hoy una etapa en la que la política y los políticos aparecen ciertamente desprestigiados y devaluados por una mayoritaria proporción de la opinión pública (básicamente, los jóvenes uruguayos son quienes muestran mayores sentimientos de rechazo y de descreimiento hacia la cosa pública y los políticos que la instrumentan y la representan, todo esto en un manifiesto marco de desesperanza, de caos, y de desánimo colectivo), lo cual motiva a que la sociedad exprese deseos de querer apreciar un arte apolítico, no tan ideologizado como el de los años '60, sino más bien puramente esteticista, impactante desde el plano artístico de la puesta en escena, que lo divierta y que lo atrape visualmente, y que le haga reír y olvidar por el lapso de tiempo en el que se encuentra dentro de una sala teatral de sus problemas de todos los días, de su rutina, de su cotidianidad.

Con relación al fenómeno más actual en el tiempo, denominado como "comercialización" de la práctica teatral uruguaya, cabe establecer la siguiente reflexión final: la producción teatral a partir de la década del '90, manifiesta, por parte de sus agentes involucrados en los distintos aspectos de la misma, regirse cada vez más bajo una lógica comercial y empresarial, la cual crecientemente comienza a ser mayormente decisiva en las diferentes tomas de decisiones y posiciones que los distintos elementos integrantes de la esfera teatral nacional hacen en cuanto a qué tipos de espectáculos teatrales ofrecer al público, a cómo captar el interés del mismo y recuperar la presencia de éste en las salas teatrales de nuestro país, a qué finalidades perseguir en el acto de hacer teatro, y a demás cuestiones inherentes a la práctica de esta actividad artística tan singular. Es decir, es también este fenómeno de la "comercialización" de la práctica teatral un vínculo teórico que los artistas teatrales tienden a establecer en la última década con el público teatral nacional. Este punto se vuelve asible, en el sentido de que los agentes del quehacer teatral redefinen un espacio teatral históricamente contrario a la idea de la redituabilidad económica del producto teatral, en términos de un espacio actual de la práctica teatral nacional donde se redefine al público como ávido de entretenimiento, de diversión, de esparcimiento, de búsqueda e interés por una estricta estética en un espectáculo teatral en el Uruguay de hoy, en detrimento de aquél espacio teatral uruguayo de los años '50 y '60, por los agentes formados en base a determinadas matrices rígidas que definían al quehacer teatral, lo cual suponía la teorización por parte de los artistas teatrales de un espacio teatral nacional sumamente ideologizado y politizado, ajeno a toda impureza economicista. Paralelamente a la instancia de "comercialización" de la práctica teatral, se constata en muchos de los discursos de los entrevistados un proceso de re-semantización del término "profesionalización" del teatro. Es decir, la idea de que se es profesional bajo el entendido de que se lleva adelante la realización artística con disciplina y rigor técnico, con formación académica de elevado nivel, nos sitúa en la acepción que el término tenía en la construcción teórica que los artistas teatrales formados y profesionalmente desarrollados en las décadas del '50 y del '60 hacen de dicha condición, en el contexto de un espacio teatral nacional con parámetros teóricos propios de lo que por aquellos años se veían como valores de referencia: los "Principios del Teatro Independiente". Hoy se conceptualiza a esta idea de ser profesional por la condición de obtener una ganancia de dinero a través de la práctica teatral, la cual permita al artista dedicar todo su tiempo y sus conocimientos y destrezas técnicas en aras de la realización de espectáculos teatrales sólidos en

sus múltiples dimensiones, y que fundamentalmente, lleguen al público teatral como productos artísticos íntegros, resultado de la labor de profesionales en la materia.

En términos conceptuales, este proceso por el cual la práctica teatral uruguaya se rige cada vez más por un espíritu comercial, definido por el éxito económico que alcanzan los espectáculos teatrales hoy en día, pone en discusión de fondo qué tipo de lógica *debe ser* la preponderante en los actos de toma de decisión y de posición de los artistas teatrales uruguayos que se desempeñan actualmente. En tal sentido, se toma del texto “*La cultura da trabajo*”, de Stolovich, Lescano y Mourelle, una clasificación conceptual de cuatro posibles lógicas que los distintos agentes culturales pueden adoptar en función de su papel específico dentro del campo de la producción cultural, clasificación pasible de ser incorporada a nuestra reflexión final sobre el fenómeno de la comercialización del teatro en nuestro país a partir de la década del ’90: 1- el “*amor al arte*”: la cultura como un fin en sí mismo, que contiene objetivos de realización personal (prestigio, <<remuneraciones simbólicas>>); 2- la “*lógica de la rentabilidad*”: la cultura como un negocio, con objetivos de ganancias; 3- la “*lógica de la supervivencia*”: la cultura como un medio de vida; 4- la “*lógica político-ideológica*”: la cultura como un instrumento de difusión de ideas y valores.⁵³

Optar el artista de teatro por tener afinidad con una posición economicista de la práctica teatral del presente, significa combinar la “lógica de la rentabilidad económica” con la “lógica de la supervivencia”. Es decir, implica aceptar que es válido emplear la actividad teatral como digno medio de vida, para lo cual es necesario llevarla al terreno comercial de los bienes negociables, de los productos por los cuales quien los crea puede percibir una ganancia material con la cual seguir desarrollando su profesión.

3.- Ligado a la reflexión final anterior, aparece la conclusión de que, más allá de las tipologías teóricas que uno pueda construir en cuanto a la práctica de un teatro de fines políticos o comerciales visibles a los ojos del público, los artistas teatrales de ambas generaciones afirmaron de modo convincente que la clasificación más válida para definir a un espectáculo teatral radica en la discriminación conceptual entre el “buen teatro” y el “mal teatro”. Se trata de tomar como criterio de clasificación conceptual de la producción teatral que se hizo, se hace y se hará en nuestro medio, a la categoría de “calidad”, la cual diferencia un teatro de “buena calidad” de un teatro de “mala calidad”. En tanto no fue cometido de esta monografía determinar cuáles son los aspectos que diferencian al “buen teatro” del “mal teatro”, según las construcciones que cada agente hace de dicha teorización, la reflexión final apunta a rescatar el dato casi omnipresente en los discursos de los artistas teatrales entrevistados en cuanto a que la esencia del teatro, no pasa por el hecho de si el mismo tiene connotaciones políticas o no, o si tiene ribetes economicistas o no, sino que el eje que lo define ante la mirada atenta del espectador está en el hecho de si el mismo es un buen producto o un mal producto, en si le es atractivo o no en función de sus intereses, de sus necesidades colectivas, de lo que de los mismos se espera en tanto manifestaciones de arte. Un reconocido actor y director teatral, integrante del elenco estable de la Comedia Nacional, perteneciente a la generación teatral formada y desarrollada profesionalmente a partir de las décadas del ’50 y del ’60, es determinante en este aspecto:

“El teatro se hace bien o se hace mal. En tiempos de paz, en tiempos de tranquilidad – dejo de lado crisis económica o no – el teatro es bueno o es malo, se hace bien o se hace mal. Sí,

⁵³ Stolovich, L; Lescano, G; Mourelle, J. (1997). “La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay”. Cap. III, Pág. 62.

podemos, si quieres, buscar eufemismos, pero creo que, sinceramente, el teatro se divide en esas dos grandes porciones.”⁵⁴

4.- Con respecto al efecto puntual más considerable que los entrevistados de la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente uruguayo destacaron en la irrupción de la dictadura militar en el recorrido que por aquellos años transitaba la producción artístico-cultural de nuestro país, sumado a lo que de la bibliografía historiográfica sobre dicha cuestión se pudo consultar para este trabajo monográfico, cabe concluir que tal corte generado por las prohibiciones, censuras, cierres de salas de teatro y exilios de artistas teatrales por razones político-ideológicas, que la conducción militarizada entre 1973 y 1984 instrumentó en nuestro país, determinó la parcial destrucción del sólido hogar artístico creado por las fuertes instituciones teatrales hasta ese entonces. Si bien la práctica teatral siguió estando presente en nuestra sociedad, en base a un teatro audaz, con muchos eufemismos, entrelineado, y dirigido a un público cuya sensibilidad estaba desarrollada al máximo, para así captar los mensajes fragmentados procedentes desde el escenario teatral metafórico y sortear la arbitraria severidad de los controles de las autoridades militares, la reconstrucción de propósitos y de estética, de los distintos modos a través de los cuales llegar el arte teatral a un público que ya no acompañaba el fervor ideológico de las expresiones artísticas previas a la dictadura militar, y de la integración y cohesión que históricamente caracterizaba a las sólidas instituciones teatrales de nuestro país, signó los primeros años de tal proceso de reconstrucción del país en su conjunto, y del teatro en particular. Una directora de teatro entrevistada para este trabajo, en su tesis de explicar la evolución del teatro independiente en base a la idea del “*sentido de pertenencia*” por parte de los protagonistas teatrales respecto a la digna causa de hacer teatro como vía de crecimiento social e insertarlo en la sociedad, manifiesta su visión con respecto al efecto principal dejado por el abrupto corte de la dictadura militar en la producción artística (particularmente, en el ámbito teatral) de nuestro país:

“Este horror generó algo muy negativo, que fue un espíritu de no pertenencia. Es una etapa en la cual, al haberse quebrantado las raíces de las instituciones – por exilio, por rapiña, por la pobreza creciente – los grupos que habían quedado empezaron a desmembrarse, enfrentando las dificultades más grandes que te puedas imaginar, los controles más arbitrarios que te puedas imaginar, y los peligros más arbitrarios que también te puedas imaginar. Esa época sombría golpeó muy duramente al teatro, muy duramente, y generó en los jóvenes, y en los mayores que habían permanecido acá, una extrañeza, un alejamiento de las raíces, casi como quien se va de su hogar. Las consecuencias de esa etapa todavía persisten. Todavía persiste este espíritu de no pertenencia. El actor uruguayo independiente de hoy es independiente hasta de sí mismo: trabaja acá, allá, donde fuere. Bueno, es una forma, pero esto no deja huellas culturales profundas. (...) Esa es la etapa que tuvo su punto álgido en los años más oscuros de la dictadura, y que quedó; ni los mayores supimos difundir en los jóvenes – los que llegaron ahora – ese espíritu de pertenencia, y quizás también

⁵⁴ Entrevista individual a actor y director teatral integrante del elenco estable de la Comedia Nacional, en su condición de agente teatral perteneciente a la generación hacedora del movimiento teatral independiente uruguayo.

nosotros no pudimos mantenerlo en nosotros, porque nuestro hogar, nuestra casa del arte,
fue destruida.”⁵⁵

5.- En términos especulativos, y reafirmando la tesis de que a partir del análisis de la evolución de la producción cultural en el Uruguay uno puede comprender algunas particularidades de la evolución de la sociedad uruguaya en su conjunto, cabe hacer una reflexión final en tal dirección teórica. El pasaje de un espacio teatral nacional sesentista desde el terreno de la hiperintegración, del ámbito de la preponderancia de la ética teatral sólida y uniforme por sobre la espuriedad de aquello que se distancie de los explícitos principios, del marcado control social respecto a lo que cada agente teatral practica bajo el título de manifestación artística teatral, a un espacio teatral actual fragmentado, carente de un núcleo único formador y delineador de prácticas artísticas y actitudes ante la creación teatral, hipersensible a la novedad estética, dotado de una multiplicidad de variantes válidas y asumidas por los agentes de dicho espacio como atendibles, practicables y útiles al desarrollo de esta actividad artística, de algún modo está brindando un dato muy cierto con relación al modo en el cual nuestra sociedad ha evolucionado desde las décadas del '50 y del '60 al presente. Es la sociedad uruguaya de hoy una sociedad sumamente fragmentada, sin criterios cerrados por los cuales los individuos regirse tanto en el ámbito familiar, como en el laboral, o más ampliamente en el social, absolutamente expuesta al cambio técnico procedente desde el mundo occidental tecnológicamente avanzado y futurísticamente pensado, y de muy cambiantes convicciones ideológicas en cuanto al modo de pensar, actuar y sentir en la vida social multiproblemática como la que hoy se plantea a toda la humanidad. Paralelamente, es una sociedad que privilegia más la creatividad manifiesta y visible que aquella que aparece en los terrenos de lo imaginativo, de lo pensado, de lo teorizado. Esto deriva en el interés creciente por parte del público teatral de hoy por un teatro esteticista, de gran despliegue técnico y actoral sobre el escenario, dejando en un segundo lugar a aquello que procede del texto, de lo elaborado y diseñado en términos reflexivos, ideológicos. Suele primar la regla por la cual lo visual, lo que el actor hace y gesticula arriba del escenario, supera a lo textual, a lo que se dice mediante la palabra del artista. Parece triunfar también en la sociedad de hoy la tendencia a la búsqueda en la producción cultural de la risa por la risa en sí, por sobre la reflexión, lo trascendental, aquello que detenta una alta nota ideológica, no por todos asible muchas veces, y tendiente a ser desprestigiada en aras de la estética pura, el ocio como fin en sí mismo, el espectáculo visual y sonoro ya no como herramienta para lograr el espectáculo, sino como el espectáculo en sí mismo. Este estado triunfal de la “sociedad del espectáculo” por sobre la “sociedad de la reflexión” es visiblemente constatable en el detenimiento del ojo analítico en el espacio teatral uruguayo y su evolución desde los años '50 hasta el presente. Entonces, así como el artista teatral de hoy no tiene las convicciones ideológicas que sí tenían quienes desarrollaron el movimiento teatral independiente uruguayo desde sus inicios, la sociedad en su conjunto de estos días no tiene la solidez ideológica ni la firmeza de normas y principios que controlen la acción colectiva de los uruguayos y la conduzcan por un determinado camino normativizado, uniforme, cerrado, como sí caracterizaba a la sociedad uruguaya de los años '50 y '60, cuyas definiciones ideológicas eran más firmes, los enfrentamientos de ideas más duros, la politización de la actividad privada más notoria, y la reflexión más valorada. Parece ser este punto conceptual una línea de investigación a futuro en materia de las posibles interrelaciones teóricas entre la práctica del arte teatral y la evolución de nuestra sociedad.

⁵⁵ Entrevista individual a reconocida directora de teatro independiente, perteneciente a la generación fundadora y hacedora del movimiento teatral independiente, consolidado en nuestro país entre las décadas del '50 y del '60.

12. ÍNDICE FOTOGRÁFICO

1. Larga fila de espectadores teatrales próximos a ingresar al Teatro Circular de Montevideo. Corren los años '50, y el teatro uruguayo goza de una considerable popularidad, de un elevado prestigio internacional, y de buena salud, en cuanto a la calidad artística de la mayor parte de sus creaciones y el éxito de público por las mismas alcanzado.
2. Fachada de la primera sala teatral de la que es propietaria la institución teatral “El Galpón”, situada en la esquina de las calles Mercedes y Roxlo, en pleno barrio Cordón de la ciudad de Montevideo.
3. Bono de donación, valor 1 peso uruguayo, promoviendo la apertura de la nueva sala de la institución teatral “El Galpón”, ubicada en la Avenida 18 de Julio 1620. La adquisición de dicha sala por parte del grupo teatral “El Galpón” tiene lugar hacia fines del año 1964. La inauguración de la misma, tras más de cuatro años de trabajos de acondicionamiento arquitectónico, se logra el día 9 de enero de 1969, con el pre-estreno de la obra *“El Señor Puntilla y su criado Mati”*, de Bertolt Brecht.
4. Volante, repartido entre los vecinos del barrio Cordón, a modo de solicitud de colaboración en el proceso mismo de inauguración de la sala teatral de la institución teatral “El Galpón”, sita en la calle Mercedes 1598, esquina Carlos Roxlo.
5. El elenco integrante de la institución teatral “El Galpón”, en el exilio vivido en Méjico entre los años 1976 y 1984.

❖ ACLARACIÓN

La fotografía numerada con el dígito 1 fue extraída (modificada en algunos aspectos de su formato original) de la publicación por el 40 aniversario del Teatro Circular de Montevideo, del año 1994.

Las fotografías numeradas de la 2 a la 5 fueron extraídas (modificadas en algunos aspectos de su formato original) del texto de César Campodónico, *“El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón”*, del año 1999.

13. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Bourdieu, Pierre (1988). "La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto". Taurus, Madrid.
- ----- (1990). "Sociología y Cultura". Grijalbo, Méjico.
- ----- (1995). "Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario". Anagrama, Barcelona.
- ----- (1997). "Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción". Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, J.D. Loïc (1992). "Respuestas. Por una Antropología Reflexiva". Grijalbo, Méjico.
- Brecht, Bertolt (1970). "Escritos sobre teatro". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Campodónico, César (1999). "El vestuario se apolló. Una historia del teatro El Galpón". Banda Oriental, Montevideo.
- Duvignaud, Jean (1966). "Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas". Fondo de Cultura Económica, Méjico.
- Emerson M., Robert (comp.) (1983). "Contemporary Field Research. A Collection of Readings". Waveland Press, Inc, EE.UU.
- Escalante, Laura (comp.) (1990). "50 años de teatro uruguayo. Antología". MEC. Montevideo.
- Mirza, Roger (Coordinación, corrección y edición) (1992). "Dramaturgia y puesta en escena en América Latina y el Caribe". Sección Uruguaya del Instituto Internacional de Teatro. UNESCO, Montevideo.
- Mirza, Roger (Edición) (1995). "Situación del teatro uruguayo contemporáneo. Tendencias escénicas, el público, la dramaturgia". Ediciones de la Banda Oriental. Instituto Internacional del Teatro, UNESCO, Sección Uruguay, Montevideo.
- Pignataro Calero, Jorge (1997). "La aventura del teatro independiente uruguayo. Crónica de seis décadas". Cal y Canto, Montevideo.
- Rabiolo, Heber; Rocca, Pablo (1997). "Historia de la Literatura uruguaya contemporánea". Tomo II: "una Literatura en movimiento (Poesía, Teatro y otros géneros)". Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Rela, Walter (1994). "Teatro uruguayo. 1808 – 1994". Academia Uruguaya de Letras, Montevideo.
- Stolovich, Luis; Lescano, Graciela; Mourelle, José (1997). "La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay". Editorial Fin de Siglo, Montevideo.
- Valles, Miguel S. (1997). "Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional". Proyecto editorial. Síntesis Sociología, Madrid.
- Vidal, Hernán (1991). "Dictadura militar, trauma social e inauguración de la Sociología del teatro en Chile". Literature and Human Rights Series, Vol. 8, Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis, EE.UU.
- Yáñez, Ruben (1996). "Hoy es siempre todavía". Cal y Canto, Montevideo.
- Autores varios (1989). "Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica". Volumen 4. Centro de documentación teatral, Madrid.
- Autores varios (1994). "Revista 40º aniversario del Teatro Circular de Montevideo". Montevideo.