



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



Facultad de
Humanidades y
Ciencias
de la Educación

TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO

**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE MAESTRÍA DE HISTORIA
Y TEORÍA DEL TEATRO**

Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo:

el rol actualizador de Teatro Uno

Carlos Rehmann

Directora de Tesis: Dra. Silvana García

Montevideo, setiembre de 2014

A la Comisión Académica de Posgrado
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República

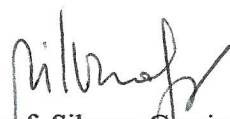
Estimados señores,

Es con satisfacción que informo que la tesis **Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo: el rol actualizador de Teatro Uno**, de Carlos Rehermann, de quién soy tutora, está apta ser presentada a esa distinguida Comisión.

Carlos Rehermann ha demostrado con su trabajo perfecto entendimiento de las tareas de investigación y ha combinado en su tesis el dinamismo intelectual de periodista con el discernimiento que se requiere en un análisis de rigor académico. A esos predicados se suma la calidad de sus reflexiones y, siendo así, cuenta con mi aval para su presentación.

Agradezco anticipadamente la atención y el acogimiento de mi indicación,

Cordialmente,


Prof. Silvana Garcia

São Paulo, 05 de Diciembre de 2012

Contenido

Resumen.....	4
Introducción	6
CAPÍTULO 1	15
Vanguardias en Uruguay.....	15
Avant-garde avant-la-lèttre	15
Derrota de la vanguardia	18
Otras negaciones	20
Torres y la nueva pintura.....	22
La obra moderna uruguaya.....	24
CAPÍTULO 2	28
Neovanguardia, tardomoderno y postmoderno	28
Redescubrimiento de Artaud y eclosión de Brecht	32
CAPÍTULO 3	37
Dos polos de acción teatral.....	37
Irrupciones.....	47
CAPÍTULO 4	50
Teatro Uno o Alberto Restuccia	50
Formación y comienzos artísticos de Alberto Restuccia	51
Introducir nuevas ideas	52
Contexto ideológico	54
Salida a escena	55
Hamlet/Amleth	57

Nacionales, latinoamericanos, vanguardistas	59
La aceptación	62
Teatro Uno: síntesis de las dos vías abiertas por la vanguardia	64
La noche	65
Salsipuedes.....	68
CAPÍTULO 5.....	74
Ideas y realizaciones.....	74
Restuccia desde Artaud desde Restuccia	74
"¡Guay Uruguay!", de Milton Schinca	81
CAPÍTULO 6.....	90
Estilo trans: una teatralidad sin pausa.....	90
Beti Faría.....	91
Beti Faría en escena	94
Performatividad y género restucciano	95
Beti Faría /Betty Farías.....	98
Conclusión.....	101
APÉNDICE	103
Bibliografía	109

Resumen

Tanto el elenco teatral oficial (la Comedia Nacional) como los grupos independientes surgieron en Uruguay a mediados del siglo XX. El proceso de actualización del teatro nacional se dio en la segunda mitad del siglo en paralelo al desarrollo de las neovanguardias europeas, que recuperaron los territorios perdidos por las vanguardias históricas con la irrupción de la Segunda Guerra

Mundial. Si bien varios grupos independientes incursionaron en puestas en escena de autores contemporáneos, la escena nacional desconocía a sus precursores, e incluso sufría carencias básicas de clásicos que nunca habían sido realizados por elencos nacionales. Desde la década de los sesenta, un pequeño grupo independiente, Teatro Uno, emprendió una tarea de actualización y difusión de teatro europeo de la vanguardias y de las neovanguardias, e incluso de clásicos nunca estrenados, o de precursores clave, como Jarry. Hasta por lo menos los años noventa el grupo fue el más firme y prolífico productor de puestas en escena de autores de esas características, además de haberse constituido en un importante promotor de autores nacionales renovadores.

En contraste con las prácticas de otros grupos independientes, más preocupados por el rol educador y concientizador del teatro, en un sentido cercano al de Brecht, Teatro Uno defendió un arte revolucionario antes que un arte para la revolución. En un país en el que las vanguardias históricas no se consolidaron como movimiento, sino que apenas surgieron como irrupciones esporádicas, excepcionales y rechazadas por el público y las instituciones, Teatro Uno fue el grupo con mayor responsabilidad en la actualización de una conciencia estética del arte teatral y una práctica renovadora que parecen ahora connaturales al paisaje artístico de la escena uruguaya.

Palabras clave: vanguardias históricas, neovanguardia, teatro uruguayo, Teatro Uno, Alberto Restuccia

Abstract

Both the official theatrical institution (Comedia Nacional) as independent groups emerged in Uruguay in the mid twentieth century. The process of updating the national stage took place in the second half of the century in parallel to the development of

European neo-avant-garde movements, who recovered the territories lost by the historical avant-garde with the advent of World War II World .

Although several independent groups staged contemporary authors, the national scene was not aware of its predecessors, and even suffered lack of classic authors that have never been made by national casts.

Since the sixties, a small independent group, Teatro Uno, undertook the task of updating and dissemination of European avant-garde theater and neo-avant-garde, and even premiered classics and key precursors as Jarry . Until at least the nineties the group was the strongest and most prolific producer of plays by authors of these tendencies, and also emerged as an important promoter of national contemporary playwrights.

In contrast to the practices of other independent groups, concerned about the educational role and consciousness-raising theater in a sense close to that of Brecht, Teatro Uno promoted a revolutionary art face to an art for the revolution. In a country where the historical vanguards not consolidated as a movement, but only emerged as sporadic, exceptional and rejected by the public and institutions, Teatro Uno was the group most responsible for updating an aesthetic awareness of theatrical art and a renewed practice that now seems an innate artistic landscape of Uruguayan scene.

Key Words: *avant-garde, neo- avant-garde, uruguayan theater, Teatro Uno, Alberto Restuccia*

Introducción

Hasta mediados del siglo XX, en América Latina las manifestaciones artísticas de élite, en todos los géneros, solían realizarse a partir de procesos de imitación de prácticas o de afiliación a movimientos y corrientes europeas. En el Río de la Plata, desde los procesos de independencia a principios del siglo XIX, el teatro es un caso estricto de intento de adhesión a los paradigmas europeos dominantes.

Hacia fines del siglo XIX los públicos de Buenos Aires y Montevideo recibían a compañías europeas que hicieron conocer nuevas tendencias de la dramaturgia de aquel continente. Florencio Sánchez fue protagonista de uno de los primeros intentos exitosos de trasplantar a esta parte del mundo los modos de ver del drama moderno europeo. Por varios motivos —escasez de compañías autóctonas, interés de las comunidades de inmigrantes— el público recibía, hasta el primer tercio del siglo XX, una buena cantidad de obras de autores, directores y actores europeos. El análisis de textos de Sánchez pone de manifiesto la influencia directa de autores europeos contemporáneos¹. El prestigio de la cultura europea tenía que ver tanto con la nostalgia de una población consumidora de bienes artísticos que era predominantemente inmigrante, como por el rechazo criollo de ciertos rasgos autóctonos asociados con lo que algunos intelectuales calificaban de “barbarie”.

La situación cambió en cierta medida a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. Durante la guerra Europa sufrió un hiato que interrumpió una serie de procesos culturales que se venían desarrollando según ciertas pautas de continuidad; Estados Unidos comenzó a manifestar un liderazgo en materia artística y cultural que produciría una torsión del centro de influencias planetario hacia ese país, especialmente en el campo de las artes visuales, el diseño industrial y la arquitectura, poderosos motores económicos del mundo del arte, y América Latina comenzó a mostrarse como una fuente de vigorosas corrientes artísticas ya no necesariamente dependientes de los procesos europeos.

El atraso de algunos años con que, hasta entonces, se manifestaban en América estilos y propuestas europeas, habitual antes de la guerra, se había terminado debido a la

¹ A modo de ejemplo, ver el análisis de Jorge Dubatti sobre los intertextos europeos en la obra de Sánchez, en (Dubatti).

pausa obligada de producción intelectual y artística en Europa. En el campo teatral, numerosas propuestas europeas anteriores a la guerra, afiliadas a concepciones rupturistas características de las vanguardias históricas de principios de siglo, comenzaron a ser retomadas, reelaboradas y reformuladas por artistas de posguerra. Así, lo que Bürger denomina *neovanguardia*² eclosiona simultáneamente en Europa, América Latina y América del Norte, con especificidades regionales y locales pero con una misma fuente discursiva central: los movimientos artísticos europeos que pueden agruparse bajo la denominación de vanguardias históricas de principios de siglo.

En Uruguay la posguerra permitió el nacimiento de un teatro nacional con una fuerte identidad. Se consolidan los primeros elencos independientes³, casi todos fundados en el entorno de la guerra, y al mismo tiempo se crea un elenco oficial. En todos los casos, la intención explícita de esos elencos fue la de producir teatro artístico y, siguiendo la ideología del intelectual comprometido, teatro formativo o educativo. Esto último debe entenderse como “formador de conciencia de clase” o “conciencia revolucionaria”, expresiones frecuentes en el discurso de los protagonistas del teatro independiente uruguayo.

Mientras en Europa en los años cincuenta se re-descubría el trabajo teórico de Artaud, en Uruguay se lo descubría⁴. Si bien los artistas atendían a lo que estaba ocurriendo en Europa (y ponían en escena obras de autores del momento —Sartre, Dürrenmatt, Anouilh—), al mismo tiempo se producían intentos de construcción de una dramaturgia nacional, en algunos casos a partir de los principios y elaboraciones de los artistas de las vanguardias históricas. Hasta los años cincuenta son escasísimas las obras teatrales escritas por uruguayos; pero ya en los sesenta el impulso adquirido por el teatro independiente y el interés del elenco estatal dio origen a una generación de dramaturgos que comenzó a invadir las carteleras con sus trabajos.

² Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of The Avant-Garde*.

³ “Teatro independiente” es la denominación elegida por los grupos que se formaron hacia mediados del siglo XX para marcar su lejanía con las compañías comerciales. La inexistencia de elencos estatales o financiados con fondos públicos no impedía, sin embargo, que se reafirmara una independencia —teórica, en este caso— de programas o políticas culturales estatales.

⁴ Aunque antes de la guerra se había publicado un inédito suyo en Argentina. *Le théâtre alchimique* se publicó por primera vez (antes que en su lengua original) en su traducción al español, con el título “El teatro alquímico”, en la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo (Buenos Aires, a. II, n. 6 otoño 1932).

Teatro Uno, elenco fundado a comienzos de la década de 1960, tomó explícitamente a Artaud como guía de su acción. Fue uno de los grupos uruguayos que más tempranamente propuso estrategias comúnmente asociadas a las de la neovanguardia. También cumplió una labor de divulgación de autores precursores de las corrientes de principios de siglo. Presentó por primera vez en Uruguay textos de Artaud, pero también estrenó en el país *Ubu Rey*, y, siguiendo el hábito de las vanguardias, puso en escena textos clásicos escasamente visitados por los elencos nacionales (como *Hamlet*) con una mirada de ruptura.

Si bien Teatro Uno no fue el único, ni tampoco el primero en poner en escena autores de las neovanguardias europeas, mantuvo su vocación por el arte de ruptura a lo largo de toda su trayectoria, cosa que no ocurrió con ningún otro elenco nacional. Grupos como **La máscara**, **Teatro del Pueblo** o **Teatro Universitario**, que estimularon propuestas de ruptura en sus comienzos, dejaron de existir por debilidad intrínseca, por integración a elencos más poderosos o simplemente porque sus integrantes, no profesionales (como la totalidad de los actores de los años cincuenta y sesenta, con excepción de los miembros de la Comedia Nacional, el único elenco estatal), no pudieron seguir sosteniendo un modo de vida que suponía doble trabajo.

En muchos casos, los elencos hacían propuestas típicamente vanguardistas en algunos planos de las realizaciones (espacio escénico, ambientación sonora, universo temático) pero simultáneamente manejaban estrategias de actuación tradicionales, debido en parte a la falta de oportunidades de formación profesional, un asunto tratado ocasionalmente por los artistas, con frecuencia relacionándolo con cuestiones referidas a la identidad nacional⁵. Pero el rasgo más característico de la actualización estética del teatro uruguayo fue la convivencia del compromiso político con la intención de ruptura formal de las propuestas, que se manifestó en muchos elencos pero fue protagonizado por el teatro **El galpón**, cuyo exilio, durante la dictadura de la década de 1970, lo consolidó como el adalid del arte comprometido.

En el teatro uruguayo se dio un proceso velocísimo de cambio de estilo⁶ desde la inexistencia casi absoluta de teatro de arte antes de la segunda guerra mundial, hasta una

⁵ Ver, por ejemplo, el artículo de Antonio Larreta: (Larreta), aparecido en el diario El País en 1958.

⁶ Por estilo asumo una definición histórica, en la tradición de Wölfflin **Fuente especificada no válida.**, que supone la definición de un conjunto de rasgos específicos e inespecíficos del género, sustentados por una filosofía del arte y de la praxis artística, característicos de un período y un espacio, sea este social, geográfico o disciplinar (Hauser).

cierta consolidación del movimiento independiente hacia comienzos de la década de 1970, en torno a grupos muy dinámicos, de ideología de izquierda, que asociaban claramente vanguardia artística con vanguardia política. A grandes rasgos, el proceso de construcción de una cultura teatral nacional duró algo más de una década de puestas en escena de autores clásicos y contemporáneos; luego se produjo un aumento de la cantidad de textos de autores nacionales, a lo largo de los años sesenta y setenta. Después de la década de 1980 se ha producido una proliferación extraordinaria de grupos independientes, la mayoría de ellos de corta duración, y un consiguiente crecimiento de la cantidad de textos de autores nacionales con escasísimas posibilidades de difusión, debido justamente a la fragmentación de los públicos como consecuencia de la profusión de propuestas en un mercado muy reducido.

Los cambios de estilo ocurren por múltiples motivos, entre los cuales deben contarse las acciones deliberadas, por parte de los artistas, para producir desplazamientos y generar nichos donde insertarse, por motivos personales, políticos, artísticos o económicos. Este trabajo busca ordenar el panorama en el que actuó Teatro Uno durante cincuenta años, con la finalidad de contribuir a la comprensión de los procesos de cambio de estilo en el campo teatral uruguayo del siglo XX.

* * *

En primer lugar (Capítulo 1) se analizan algunos casos de antecedentes relacionados con las vanguardias históricas en el país. Esto permite dar una idea del contexto de ideas y realizaciones, de las expectativas del público y su grado de conocimiento de las tendencias del arte en el mundo. Para explicar ese desarrollo, se exponen los casos de Lautréamont y Herrera y Reissig, como precursores mal recibidos y percibidos en el país. Muy pocos trabajos de análisis merecieron ambos poetas en Uruguay, al menos hasta el siglo XXI. Pero su existencia, por más que no influyó directamente en epígonos o seguidores, se traduce en reivindicaciones muy posteriores por parte de artistas que actuaron con posterioridad a la segunda guerra mundial. Dentro de lo que sí puede catalogarse como manifestación de arte de vanguardia está el trabajo de los dos Barradas, uno pintor, la otra música, de gran creatividad, dominio de sus medios, capacidad de trabajo, poder de innovación, fueron aplastados por fuerzas

dominantes que, basadas en ciertas concepciones relacionadas con ideas acerca de la identidad nacional, militaron para quitarlos del camino. Torres García se expone como un caso único de artista exitoso afiliado a las vanguardias, con vocación por liderar él mismo una escuela a imagen de sus colegas europeos, que fue aceptado y protegido por el propio estado, que le otorgó generosos beneficios económicos. Su valor como artista, muy escaso, y su cerrada concepción de la enseñanza, no permitieron que dentro de su círculo creciera efectivamente una concepción del arte verdaderamente renovadora, aunque sí fue muy influyente en el desarrollo de la curiosa convicción nacional de que el arte uruguayo tiene una importancia enorme en el contexto internacional.

Se analiza una polémica, desarrollada en un diario, entre Zum Felde y Schinca, que refleja el ánimo de rechazo del arte nuevo (el surrealismo, el futurismo, de los cuales se tenía noticia y sin errores en el país) por parte de quienes determinaban ciertos cursos de la cultura, en términos de financiación, estímulo a las artes y prensa. También se examina la única obra de teatro de vanguardia uruguaya, sus características y recepción en nuestro medio. (“La fuga en el espejo”, de Francisco Espínola, 1937).

Luego (Capítulo 2) se estudian algunos conceptos que se relacionan con la renovación de las ideas de las vanguardias históricas europeas después de la segunda guerra mundial, que desde las humanidades ha sido denominada neovanguardia o ha sido asociada a un proceso más amplio bautizado como postmodernidad.

Se comenta el redescubrimiento europeo de Artaud por parte de Brook, Grotowski, y otros teatros americanos, y su repercusión en Uruguay a través de la elección de repertorios de los independientes uruguayos hasta la década de 1960. En este contexto se pone de manifiesto la importancia de la opción artaudiana de Teatro Uno.

Se toman conceptos y elaboraciones de la teoría de la arquitectura y el diseño — específicamente a través de la obra de Jencks, introductor de los términos posmoderno (en este caso antes de Lyotard) y tardomoderno que, en un contexto de desarrollo industrial acelerado, permiten una discusión más justa de asuntos que tiene que ver con el consumo de bienes culturales (como los espectáculos), ya que buena parte de las prácticas artísticas posteriores a la segunda guerra mundial tienen más relación con actos de diseño que con actos de creación artística tradicionales.

Se dedica luego un capítulo (Capítulo 3) al estudio de la renovación del teatro en Uruguay luego de la segunda guerra mundial. La renovación en Uruguay es fundación: nacimiento de la Comedia Nacional y de los teatros independientes que mayor influencia tuvieron en el desarrollo del teatro nacional. Se trata de estudiar la ideología del teatro uruguayo a través de su repertorio. Se toma el caso de la presentación de textos de Brecht en Uruguay, el autor de posguerra más presentado en el país. Justo antes del golpe de Estado en Uruguay, en 1973, un semanario muy influyente en el campo de la cultura, *Marcha*, seleccionó a dos artistas como representantes del mejor teatro del país: Atahualpa del Cioppo (líder artístico del teatro El galpón, introductor de Brecht en el Uruguay y articulador del discurso *engagé* más cerrado y tradicional) y Alberto Restuccia, representante de Teatro Uno.

El Capítulo 4 se dedica a describir la historia y líneas principales de acción de Teatro Uno, y se trata de ubicarlo en el contexto de los microsistemas definidos por Pelletieri.

En el Capítulo 5 se examinan en detalle dos realizaciones de Teatro Uno: la primera obra de autor nacional que realizó el grupo, mezcla de panfleto político y arte de ruptura (*Guay Uruguay*, de Milton Schinca), y la que marcó el ingreso de una forma completamente renovada de encarar el trabajo escénico (*Salsipuedes*, de Alberto Restuccia), con drástica puesta al desnudo del dispositivo escénico y actoral. También se analiza el curso posterior del grupo, reducido a la figura de Restuccia, poniendo en el centro del examen el travestismo como estrategia construcción permanente de la figura del artista.

Se agregan apéndices con declaraciones de Restuccia sobre la estética y la ética del actor y una cronología de las presentaciones de las obras del grupo.

* * *

La meta es la identificación del núcleo ideológico y estético de Teatro Uno, especialmente en cuanto portador de nuevas ideas. Se trata de demostrar que Teatro Uno fue el principal y más constante introductor de concepciones teatrales relacionadas con las vanguardias históricas en el teatro uruguayo. Bastan unos pocos indicios para hacer sospechar que efectivamente el rol de Teatro Uno en la formación de públicos y en la divulgación de autores y tendencias, así como en la instalación de una ética de artista

fue esencial para el teatro uruguayo: la segunda puesta en escena de *Hamlet* realizada en Uruguay por un elenco uruguayo fue de Teatro Uno, en una fecha tan tardía como 1969, en una versión de Alberto Restuccia (la primera versión había provenído del campo de las letras, en una versión de Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, estrenada en 1964); *Ubu Rey* se puso en escena por primera vez en Uruguay (el tercer estreno de la pieza en América Latina) en 1971, a cargo de Teatro Uno; al mismo tiempo, el grupo usaba de textos de Artaud como insumos fundamentales para sus clases de teatro que imparte desde los primeros años sesenta; en varias ocasiones intenta llevar trabajos de Artaud a la escena, casi simultáneamente con esfuerzos parecidos llevados adelante por Peter Brook en Londres. En los años setenta realiza un recorrido por varias obras del repertorio de Beckett y de Ionesco.

Si bien la denominación “Teatro Uno” comenzó a usarse en 1963, cuando se produjo la fundación del grupo, con la redacción de un manifiesto redactado por Alberto Restuccia, los cuatro fundadores comenzaron a trabajar juntos en 1961, con la puesta en escena de un texto de Alberto Restuccia (*Jóvenes en el infierno*). Por otra parte, la denominación “Teatro Uno” ha sido sostenida a lo largo de varias décadas casi con exclusividad por Alberto Restuccia. Jorge Freccero, Graciela Figueroa y Luis Cerminara, los otros miembros del grupo, hicieron carreras artísticas en ocasiones en conjunto con Restuccia, pero en buena medida de manera independiente. La identidad de grupo que postula Restuccia es un indicio de una intención fundadora, de movimiento, que trasciende la tarea individual. A lo largo de los años, numerosos artistas han integrado el grupo y en la actualidad, aun desarrollando trabajos de manera independiente, muchos de ellos se consideran discípulos de Restuccia y miembros de Teatro Uno.

Parte esencial del trabajo —que por su resultado negativo no aparece en el texto de esta tesis— consiste en buscar la aparición, en los estrenos en Uruguay hasta los años 70, de menciones a autores que pudieran relacionarse con las vanguardias históricas, que puedan considerarse aportaciones externas a Teatro Uno al desarrollo del teatro de ruptura en Uruguay. Esto implica definir a priori algunos tipos de elencos.

Por un lado, aquellos elencos tradicionalistas, generalmente asociados al teatro comercial, cuyo objetivo principal es el lucro, que por su naturaleza asociada al comportamiento del mercado comprador tiende a ser conservador, a atender los

comportamientos ya pasados y comprobados de los públicos, y que en Uruguay no tuvo representantes nacionales estables, sino que durante muchas décadas estuvo reservado a grupos extranjeros, especialmente españoles e italianos, hasta los años 40 del siglo XX.

En segundo lugar, los elencos asociados a una ideología de la liberación, revolucionaria, de fuerte compromiso político, que después de la Segunda Guerra mundial se alinea con países socialistas, con luchas reivindicativas cuyo más importante representante en el teatro mundial fue Bertolt Brecht. Por otra parte, ciertos grupos uruguayos asociaban la renovación del teatro a un realismo social ejemplificado por el trabajo de algunos dramaturgos estadounidenses. En este grupo de elencos hay que incluir relecturas de los clásicos, elección de repertorios exitosos en Europa como algunas obras de Anouilh, o selección de autores contemporáneos rodeados de cierto aura de prestigio intelectual, como Dürrenmatt.

Finalmente, un tercer grupo de artistas que comienza su trabajo en los primeros años sesenta, en varios géneros, muy identificados con la neovanguardia, y que en Uruguay se manifiesta principalmente en la música y el teatro. Estos artistas aparecen especialmente en las generaciones que siguen a la que recibió a Torres García a su regreso al país, poco antes del estallido de la segunda guerra mundial.

Una hipótesis que rige este trabajo es que las vanguardias históricas son las articuladoras de todas las estéticas del siglo XX en todas las artes; cada uno de los cambios que se produjeron en el siglo supuso un diálogo con las vanguardias. Las vanguardias históricas no constituyen un mero movimiento más, una fase histórica de cambio de estilo, sino que conforman un conjunto de puestas en cuestión del sustento mismo de las concepciones de valor artístico hasta entonces en vigor. A partir de los años sesenta, una generación después de terminada la guerra, se hace notorio el diálogo de cada nuevo movimiento con las vanguardias de cuarenta o cincuenta años antes. El arte pop, especialmente en su vertiente neodada (cabalmente ejemplificada por Warhol) es un caso muy claro.

Casi todo el teatro independiente uruguayo se convirtió, en la década de los 70, en teatro didáctico-revolucionario, en el camino de Brecht, pero Teatro Uno se mantuvo fiel a la idea central de las vanguardias que sostiene que sólo la ruptura artística es revolucionaria. Al mismo tiempo, su práctica tuvo un rasgo de originalidad en el país,

que se dio en parte en algunos movimientos de otros países latinoamericanos de la época, por el cual unió, a su ruptura formal, europeizante, un discurso político relacionado con el socialismo, en ocasiones panfletario, aunque con una intención de generar complicidad, y no tanto didáctica, como en el caso de otros elencos igualmente muy politizados.

CAPÍTULO 1

Vanguardias en Uruguay

Las vanguardias históricas en Uruguay se manifestaron esporádicamente y no tuvieron seguidores durante el período de eclosión europeo, durante el primer tercio del siglo XX. Esa característica fue compartida en toda América, que, con excepciones, manifestó el espíritu rupturista característico de las vanguardias sólo después de la Segunda Guerra Mundial, simultáneamente con la segunda ola de las vanguardias europeas, cuando surge el expresionismo abstracto en pintura, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa en cine, el *nouveau roman* y el *boom* latinoamericano. Algunos artistas de teatro exploraban espacios que Artaud había abierto antes de la guerra. La temporada de “Teatro de la crueldad” que organizó Brook en Londres se presentó en 1962, el mismo año que Restuccia y los compañeros con quienes fundaría Teatro Uno comenzaban a realizar encuentros en los que comentaban textos de Artaud e intentaban generar situaciones escénicas que siguieran algunos de sus postulados.

El teatro de Alberto Restuccia, es decir, de Teatro Uno, es claramente una manifestación que comparte las características de las neovanguardias, y por eso parece pertinente comenzar a narrar el curso del arte asociado a los postulados de las vanguardias europeas en Uruguay, de modo de registrar las preexistencias que generaron el humus del cual se alimentó su teatro. El grado de preexistencia de movimientos de vanguardia en el país servirá de referencia para evaluar la magnitud del impacto del trabajo de Restuccia a partir de 1960.

Avant-garde avant-la-lèttre

En marzo y junio de 1935, los hermanos Álvaro y Gervasio Guillot publicaron en Buenos Aires dos artículos en *La Nación*, que daban noticia de Isidore Ducasse, *nom de plume* Comte de Lautréamont. Si bien Bloy (en 1896) y poco después Darío (probablemente porque leyó a Bloy) habían sido los primeros en mencionar al poeta montevideano, fueron los surrealistas quienes lo convirtieron en una figura tutelar. Una de las características de las vanguardias europeas fue su predilección por lo irracional, lo inarticulado, lo reprimido, lo oculto, lo marginal y lo extranjero: la *bande à Picasso* había difundido el interés por las artesanías africanas; Artaud encontró en las danzas de Bali rasgos apropiados para el nuevo arte teatral; Modigliani desarrolló su trabajo de

escultura inspirándose en arte arcaico del mediterráneo. Montevideo, si bien había merecido el librito de Dumas “La nueva Troya”, era un reducto colonial remotísimo, cuyo exotismo —así lo vieron los surrealistas— había alimentado la creatividad de Lautréamont.

Al terminar la Gran Guerra europea, en 1918, Breton descubrió la poesía de Lautréamont, y su nombre quedó para siempre asociado a los surrealistas, que publicaron sus poesías en 1919, y que entre 1925 y 1930 lo elevaron a la categoría de patrón del surrealismo.

Los Guillot refieren que en las publicaciones montevidéanas *La alborada* y *Rojo y Blanco*, durante la primera década del siglo XX, “[se rendía] un culto semirromántico a Lautréamont y contribuyeron a enriquecer y complicar la leyenda del mismo con los mitos y relatos más extravagantes” (Guillot Muñoz 7, 8). El culto a una libertad que se expresaba en repudio las costumbres pequeñoburguesas del patriciado montevidéano fue común entre periodistas y poetas del 900, y algunos de ellos, probablemente luego de leer a Darío, simplemente adoptaron la idea de ruptura que evocaba, más allá de aceptar o no los rasgos de estilo asociados.

No necesariamente influidos, pero sí sintonizados con la actitud rebelde de Lautréamont, algunos poetas del 900 sentaron las bases de un tránsito hacia la vanguardia que nunca iba a ocurrir. Uno de ellos, Julio Herrera y Reissig, resumió en buena parte de su poesía y en su manera de presentarse discursivamente ante la comunidad, la energía agresiva característica de las vanguardias que iban a estallar poco después de su muerte en la lejana Europa.

Herrera, sin tener conocimiento de dos movimientos artísticos claves en la primera mitad del siglo XX, que estaban emergiendo justo al final de su vida, activó una lírica insólita en la que, no obstante, pueden advertirse elementos formales futuristas y expresionistas, caracterizados tanto por la incesante velocidad sintáctica de los poemas como por la superposición de una profusa visualidad [...] (Espina 27-28).

Herrera murió en 1910, y sabía de la existencia de Lautréamont, aunque cuando se refirió lateralmente al montevidéano lo trató de “vizconde” (Mazzucchelli 164), lo cual parece indicar que no tenía mucha familiaridad con libros donde estuviera escrito

su nombre; es decir que es probable que no lo hubiera leído. Es natural, debido al escasísimo número de ejemplares difundidos por entonces de la obra de Lautréamont. Lo que los emparenta es un aire de rechazo que parece ser legado de algunos, y que en una comunidad pequeña y joven, creada por el sedimento extenuado de extranjeros desesperados, se muestra con mayor nitidez que en comunidades artísticamente más vigorosas.

Lautréamont y Herrera, por distintos motivos, no generaron escuela ni tuvieron seguidores, y sólo mucho después se asentó definitivamente su aceptación, cuando el paso del tiempo hizo imposible otra cosa que una rendida admiración pasiva.

Lautréamont portaba el germen de lo que cuarenta años más tarde las vanguardias iban a proponer como estrategias de acción artística. Pasó inadvertido en su lugar de nacimiento, y sólo después de Darío (escribiendo en París) se reivindicó su nacionalidad. En varios sentidos la figura de Lautréamont sirve de espejo a muchos poetas y artistas uruguayos. La ascendencia francesa de Lautréamont, y la conjunción de su genio y su desconocimiento en vida, debido a la marginalidad geográfica de su lugar de nacimiento, se unen a la extrañeza de su producción literaria. La publicación de sus libros fue fragmentaria, anónima, azarosa, rodeada del miedo de sus editores, retirada antes de llegar a las librerías.

El caso de Herrera tiene otras explicaciones. Su muerte temprana impidió, muy probablemente, el desarrollo de tendencias más cercanas a las vanguardias en aquel Montevideo tan atacado por el poeta a causa de su pacatería pequeñoburguesa. Pero, desaparecido del mapa territorial, su obra no bastó para modificar el panorama fuertemente retraído al romanticismo.

Lautréamont y Herrera nacieron y murieron antes de sí mismos. No encontraron campo fértil para su siembra, y sólo generaciones más tarde tuvieron reconocimiento, cuando ya pertenecían a un pasado clausurado. El espacio para las vanguardias quedó limitado a variaciones extravagantes de diletantes que la *intelligentsia* nunca tomó en serio.

Un contacto entre Herrera y las vanguardias que sí se manifestarían, aunque con escasa energía, dos décadas después de la muerte del poeta, es la prédica de un intelectual que, cuando jovencito, gritó un discurso fúnebre de Herrera. En ese momento

escribía poesía y firmaba con el seudónimo Aurelio del Hebrón. En 1928 defendió lo que llamaba, muy tempranamente, “literatura vanguardista”. Ese intelectual era Alberto Zum Felde, y fue el mayor ensayista y crítico uruguayo (aunque nacido en Argentina) del período anterior a la segunda guerra mundial. Su trabajo intelectual y periodístico fue decisivo para la formación de generaciones de intelectuales y artistas, particularmente los de las generaciones que crearían el movimiento teatral independiente en el Uruguay.

Derrota de la vanguardia

Alberto Zum Felde escribía una sección en el diario *El Día* en la que respondía consultas de los lectores, con clara intención didáctica. El 10 de enero de 1928 publicó una nota titulada “Los tres principios del arte de nuestro tiempo”, en respuesta a una pregunta acerca de “las normas o principios del arte contemporáneo, en general, y en especial de la literatura de nuestro tiempo” (Pablo Rocca, ed. 59). Con estilo moderado y gran prudencia, Zum Felde define el arte de vanguardia como intuitivo, “antiliterario” (en el sentido de apartarse de las tradiciones), subjetivo, “super-realista, creacionista, antiacadémico, antirretórico”, y de absoluta libertad formal.

A la semana siguiente, uno de los directores del diario, que firma con seudónimo (y cuyo nombre era Francisco Alberto Schinca), acusa a Zum Felde de “[tener] parte de culpa en el alarmante desarrollo de la poesía macarrónica en nuestro país. [...] [Todo lo que dice Zum Felde] me parece difícil, sibilino, esotérico. [...] Sería conveniente que esas definiciones de arte vanguardista fueran más claras, pues al amparo de esa caliginosidad desconcertante se están perpetrando muchas herejías”. (Pablo Rocca, ed. 61).

La discusión no duró entre ambos periodistas más que un par de notas, pero durante todo ese verano Zum Felde publicó artículos teóricos sobre las vanguardias, muy informativos, que evidentemente chocaban contra la sensibilidad dominante, representada muy probablemente más por la opinión del director del medio para el que trabajaba Zum Felde que por la de éste, que tendía a la aceptación de lo nuevo. En algunos de esos artículos Zum Felde explica que buena parte de los poetas vanguardistas locales le tenían fastidio debido a sus juicios no siempre benévolos acerca

de su producción. No tenía mucha base real y positiva para defender la praxis de la vanguardia, puesto que no había en el país suficiente número de poetas vanguardistas, y mucho menos buenos, y más bien predominaban los oportunistas y los esnobs. Incluso en la crítica a “El hombre que se comió un autobús”, del único vanguardista que perduró, Alfredo Mario Ferreiro, dice Zum Felde, al final de una reseña positiva: “El libro contiene muchas crudezas juveniles y estridencias de reclame, que no vale la pena señalar porque, además de ser más graciosas que censurables, el tiempo mismo se encargará de eliminarlas, en ediciones futuras de este poeta, que aparece con una marcada personalidad en el ambiente”. (Pablo Rocca, ed. 57).

Pero en esos años, cuando se celebraba el centenario de la independencia del país, dominaba el ambiente cultural uruguayo un grupo de poetas, pintores y músicos diletantes, tan superficiales como la generación de europeos cursis de *les années vingt-cinq* (que pasaron a la historia con el nombre de estilo decorativo “Art Déco”), pero con mucho menos talento. Esa llamada “Generación del Centenario” sería desbancada por la Generación del 45, pero sólo después de treinta años de hegemonía. La prédica de Zum Felde, que sólo se limitaba a registrar la emergencia de un arte nuevo, no tendría éxito, y el país permanecería con los ojos fuertemente cerrados durante un cuarto de siglo.

La generación del 45 borró del mapa a la generación del Centenario. Según explícitamente dice Carlos Maggi, dramaturgo y ensayista, figura conspicua de la generación del 45, sus cogeneracionales consideraban a la generación del centenario como unos “viejos bobos”, y con deliberación y sin piedad se dedicaron a liquidarla para ocupar su lugar en la prensa, el teatro y en general el mundo de las artes⁷.

La generación del 45 se llamó a sí misma “generación crítica”, un punto a tener en cuenta acerca de su relación con las vanguardias.

Por edad y época en la que desarrollaron su profesión, deberían haber sido los miembros de la generación del centenario quienes se ocuparan de difundir las ideas de las vanguardias en el país; sin embargo, su producción fue en términos generales de nula calidad artística, y afiliada a tendencias románticas o, en el mejor de los casos (si se atiende a la cercanía con los movimientos contemporáneos europeos), modernistas. Los pocos poetas cercanos a las vanguardias trabajaron esporádicamente, mostrando bajo nivel de calidad, y se mantuvieron en los márgenes de la actividad cultural. Tal es el

⁷ Entrevista en el programa “Tormenta de cerebros”, 6 de junio de 2007, 1050 AM, Uruguay.

caso de Alfredo Mario Ferreira, el único poeta claramente identificable con las vanguardias (en su caso, el futurismo).

La generación del 45 se acercó a veces a las vanguardias, particularmente algunas poetas, como Amanda Berenguer, con esporádicos experimentos de ruptura formal hacia los años setenta. Con esa generación se asentó en el país una manera de entender el compromiso de los artistas e intelectuales que dominó el panorama de América latina de los años sesenta y setenta: el artista comprometido, que, en esta región se acercaba a algunas propuestas de la neovanguardia europea. Pero aun así, la generación crítica tendió más bien a rechazar el arte de ruptura, que se veía muchas veces como manifestación de una burguesía hastiada. Es así como en Uruguay, entre la muerte de Herrera, que parecía augurar un acceso a las vanguardias, y el advenimiento del movimiento teatral independiente que tuvo su punto más alto antes de que comenzara la década del 60, no hubo manifestaciones cercanas a las vanguardias europeas.

En ese período, y en el ámbito de las artes visuales y la música, dos fracasos estruendosos confirman la aridez del suelo cultural uruguayo.

Otras negaciones

El caso de los hermanos Barradas es ilustrativo del proceso de desintegración de la obra y la figura de artistas de vanguardia en los años de entreguerras, por causa del rechazo de la comunidad.

Rafael Barradas era pintor, y su hermana Carmen era pianista y compositora. Durante diez años Rafael hizo su carrera en España, donde conoció, en su estadía en Barcelona, a Joaquín Torres García, y, posteriormente, durante los años 20, instalado en Madrid, a García Lorca, Buñuel, Dalí, los poetas del 27, los ultraístas. Las penurias de la posguerra lo empujaron a pedir al gobierno uruguayo un pasaje de regreso al país, pero le fue negado. Su madre, viuda, y sus hermanos Carmen y Antonio de Ignacio — este último, poeta—, decidieron emigrar a España con la intención de unir fuerzas para salir adelante.

En Madrid, mientras Rafael trabajaba en el diseño de escenografías, o como ilustrador para revistas y periódicos, Carmen componía algunas de las piezas más renovadoras de la música uruguaya del siglo XX. Pero ambos hermanos no lograron

encontrar un camino que les permitiera desarrollar satisfactoriamente sus carreras, y hacia fines de los años 20 toda la familia regresó a Uruguay. Al contrario de lo que iba a ocurrir diez años más tarde con Torres García, los Barradas fueron recibidos con notable frialdad. Poco después de llegar murió Rafael, cuando a través de su amigo Julio J. Casal comenzaba a difundir su trabajo en la revista *Alfar*. (Peluffo 17).

Carmen consiguió un empleo público como pianista en el Instituto Normal, y compuso algunas piezas más, pero la indiferencia del medio la fue arrinconando hasta que en los años sesenta dejó de componer. (Santos Melgarejo).

La crítica española había sido unánime en reconocer la originalidad y calidad artística de sus composiciones, pero el medio uruguayo no le permitió exponer su obra. Su caso es notable porque, tratándose de una de las mayores compositoras de la historia del país, buena parte de su obra se perdió por negligencia de sus herederos, y el propio Estado cometió errores de atribución (resueltos tardíamente a través de recursos judiciales), y en la actualidad, por motivos administrativos sólo atribuibles a la potencia de la censura que mereció en el país el arte asociado con las vanguardias históricas, su obra no puede ser editada en disco. (Santos Melgarejo). Escuchadas ahora, las composiciones de Barradas aparecen como muy cercanas a ideas que desarrollaron — desde otros puntos de partida y en medios muy distintos, y también con sensibilidades diferentes— los músicos atonalistas. Carmen Barradas no fue influida por lo que vio en España, sino que llegó a España con un bagaje que le permitió componer sus propias obras. Pero incluso si su originalidad pudiera ponerse en duda, lo que importa es que Uruguay no logró escucharla.

Con su hermano pasaba otro tanto, en el plano de lo visual, pero tenía una mínima ventaja: era varón, y por lo tanto tenía la posibilidad de insertarse con mayor fluidez en un medio dominado por varones. Su relación con poetas y editores le permitió la promesa de un trabajo que se vio incumplida por su muerte. Soltera, sin su hermano, acosada por la pobreza, Carmen no pudo superar las restricciones de las que con justicia se había quejado Herrera y Reissig, y finalmente fue aplastada por el entorno.

La generación del 45 no fue más benévola con los artistas vanguardistas que los viejos conservadores del Centenario. No rescataron del olvido y el ostracismo a algunos artistas como Barradas, ni ellos mismos produjeron una obra realmente renovadora. Aun

hoy la importancia de Carmen Barradas es, como denunciaba Zum Felde en el entierro de Herrera, apenas un festejo social. Si la obra de Rafael Barradas tiene otra consideración entre los miembros de la crítica es debido a la vitalidad que impone a las obras transables la realidad del mercado internacional de pintura.

Torres y la nueva pintura

Los Barradas, Zum Felde, Julio J. Casal y numerosos intelectuales que veían con buenos ojos el arte de vanguardia recibieron en 1934 a Torres García, que volvía al país después de intentar en vano conquistar París y Nueva York. Su obra era la única producida por un uruguayo que encajaba perfectamente, sin dudas, en la más exacta definición de la vanguardia europea. Empujado por el clima de la guerra que se avecinaba, y por el fracaso de su carrera europea y norteamericana, Torres volvió a la patria con la esperanza de encontrar seguidores y financiadores. Y los encontró en una medida extraordinaria. La figura de Torres es responsable, de una manera que nunca podrá sobrevalorarse, de la extraña autopercepción de los uruguayos como un pueblo cultural y artísticamente progresista, aceptador del arte nuevo, afecto a la cultura y también vanguardista en un sentido amplio, es decir, promotor de nuevas vías para el arte.

La comunidad de artistas y políticos que recibió a Torres como a un maestro consagrado estaba compuesta tanto por los pocos intelectuales y artistas renovadores y con cierta voluntad de cambio, como por los más conservadores y conspicuos representantes de la generación del Centenario. La popularidad instantánea, explosiva, los espacios que se le abrieron sin condiciones, las becas estatales, sólo pueden entenderse si se recuerda que para una mirada marginal como la que podía ejercer Uruguay hacia Europa, admirativa, acomplejada, hacia el mundo del Art Déco, de rascacielos y fortunas tan altas como ellos, como el conjunto neoyorkino Rockefeller Center, el jazz de grandes bandas, las bailarinas liberales como Josephine Baker e Isadora Duncan, se unía naturalmente en el imaginario transportado por las revistas ilustradas con obras como la de Picasso o Le Corbusier. Por otra parte España aun significaba, para Uruguay, Europa, y los poetas, artistas e intelectuales españoles eran muy respetados por los uruguayos.

Torres parecía ser la figura ideal para colocar a Uruguay en ese espacio elusivo, difícil de conseguir para un país pequeño y jovencísimo, de centralidad en la corriente de la modernidad. Así fue percibido y así, incluso, es percibido hoy en día.

En la escala que hizo en Río de Janeiro el barco que traía a Torres y su familia a Montevideo, lo esperaba una carta en la que la Sociedad de Amigos del Arte le ofrecía pleno apoyo, espacio para clases, charlas y exposiciones. El mismo día de su llegada dio su primer discurso radial. Tres días después de su llegada, fue recibido por el Presidente de la República. En pocas semanas, la prensa recogía la voluntad de un enorme grupo de artistas e intelectuales que reclamaban becas, encargos y apoyos al artista uruguayo repatriado.

Sus discursos y conferencias tenían mucho éxito, y es fácil entender por qué, si uno los lee hoy: proponían una figura de artista heroica y romántica, amable, desinteresada y de elevadas miras, al servicio de la comunidad, de la educación y del progreso. Era exactamente lo que los uruguayos querían oír. Al mismo tiempo despreciaba el comercialismo, el ritmo acelerado de las grandes ciudades, el envejecimiento de la cultura europea. La situación se repetirá a lo largo de la historia de la cultura uruguaya: una ciudad sin edificios de más de ocho pisos añora un mundo sin rascacielos; una ciudad casi sin automóviles se queja de los embotellamientos; una comunidad de asalariados rechaza las carreras financieras. Torres había estado, como los estancieros ricos, en París y Nueva York, y transmitía aquí la idea —justamente porque no era un estanciero rico, sino un artista preocupado por la felicidad pública— de que la esperanza estaba en el sur. Su dibujo de una América con el sur apuntando hacia arriba sigue siendo una poderosa imagen usada por un sector importantísimo de la intelectualidad uruguaya. En esa imagen se ve con claridad la idea de que el artista tiene el imperativo moral de cuestionar el orden establecido. Una idea curiosa, tratándose de Torres, que era un fiel y obediente seguidor de una serie de normas arbitrarias (como la partición de sus composiciones según la *sección áurea* o *divina proporción* de Pacioli) que justamente provenían de una autoridad y un orden establecido en el momento histórico del nacimiento del capitalismo.

A pesar del buen recibimiento, la crítica no lo trató bien. Incluso algunos de quienes habían ido a recibirlo al puerto, y que luego lo respaldaron en sus pedidos de apoyo económico al estado, no entendían su propuesta, no lograban conciliar su

discurso romántico (ciertamente aplicable a cualquier estilo) con su práctica de una pintura fríamente descriptiva, muy estilizada, decorativa antes que figurativa. Si se atiende a la manera como Torres redactaba sus textos —inarticulada, fragmentariamente, lo que los hace ambiguos, opacos, contradictorios y en muchos casos incomprensibles— se percibe una gran concordancia con su propuesta visual, que en ese sentido es claramente vanguardista. La prensa rechazó su pintura, y sus numerosos alumnos, reunidos en torno al clan familiar Torres, se convirtieron en una vanguardia interna, que arrastró a la pintura uruguaya a través de las décadas y aun hoy divide dramáticamente el mundo de las artes visuales en partidarios y enemigos.

Su taller fue un espacio en el que los artistas más inquietos encontraban ocasión de reunirse, incluso si la figura de Torres era demasiado impositiva. No sólo pintores, sino también artistas de teatro (en los años treinta empezaban a crearse elencos de aficionados) poetas y narradores se reunían en tertulias espontáneas en el taller de Torres. El discurso mesiánico, su manera mayestática de referirse a sí mismo y su fanatismo pueril, que lo llevó a bautizar su propia concepción con un nombre ya utilizado por otras corrientes (constructivismo, universalismo constructivo), quizá por ignorancia, aunque más probablemente por megalomanía, eran al mismo tiempo un imán y un estorbo para quienes estaban interesados por la Nueva Sensibilidad, como se llamaba por entonces al arte de vanguardia⁸.

Por más que escribió y publicó muchísimo, y que dio cientos de conferencias, su discurso es desleído, romántico, ambiguo. La ambigüedad fue probablemente causa de su éxito instantáneo, ante una comunidad que ansiaba escuchar algo que ya sabía qué era.

La obra moderna uruguaya

El 23 de mayo de 1937 la Compañía nacional de Comedia estrenó en el teatro Urquiza de Montevideo la pieza de Francisco Espínola “La fuga en el espejo”. El texto había sido escrito durante los días 29 de enero, y 1, 2 y 6 de febrero de ese año.

Espínola, nacido en 1901, había publicado para entonces sus libros más característicos

⁸ “Nueva sensibilidad” se debe a la traducción que José Ortega y Gasset hizo de la fórmula de Apollinaire “esprit nouveau” al titular una conferencia que dictó en Buenos Aires en 1916. Durante los años 20 y 30, la crítica se refería a las vanguardias históricas, con frecuencia, con esa denominación.

—su única novela, un libro de cuentos y un libro para niños—, y se había puesto a prueba como intelectual comprometido al tomar las armas en una guerrilla que se levantó contra la dictadura del presidente Terra en 1934. Sus personajes y ambientes son camperos, pero su literatura no es gauchesca, y se caracteriza por una composición cuidadosa y un uso perfectamente controlado de los recursos técnicos. Su pieza teatral tuvo una gran repercusión, en un Montevideo que aun estaba entusiasmado por el arribo de Torres García tres años antes. En el prólogo al libro de Espínola, el poeta y crítico Roberto Ibáñez dice, refiriéndose al texto: “los que hemos tenido oportunidad de leerla, podemos valorar la enorme distancia que existe entre su auténtica realidad artística y la opaca interpretación teatral que la dio a conocer. Infelicidad de la tramoya, deformación del texto, sobre todo en la pobre teatralización de la pantomima. Visible simplificación declamatoria, conciencia epidérmica de los papeles, turismo de superficie en los actores. No obstante, la calidad de la obra trascendía hasta el auditorio, defendiéndose, incluso, de sus propios intérpretes” (Espínola 11)⁹.

La obra se anunciaba en los programas y en la tapa del libro como “drama pantomima”. Una primera parte desarrolla el diálogo entre dos personajes que, en concordancia con el estilo de las vanguardias, no tienen nombre sino que se definen por algunos atributos: una “joven triste” y un “hombre de cabello gris”. Esta información estaba a disposición del público en los programas de mano, pero en escena los personajes jamás se nombran mutuamente. El diálogo entre ambos discurre como una construcción de memoria compartida: ninguna información se aportan entre ellos ni al espectador. Buena parte de las frases tiene sentido alegórico o simbólico, o connota poéticamente, de manera enigmática, construyendo un universo emocional que a medida que avanza hacia el final se torna tenso y frágil. La segunda parte de la pieza es una pantomima, a la que se llega luego de un poema monologado por el personaje masculino. La transición es efectiva desde el diálogo sin acciones hasta las acciones sin diálogo.

Los personajes llegan a la escena sin contexto, dialogan sin explicarse ni presentarse, y sólo es posible entender que los personajes son dos amantes que no

⁹ Esta referencia a la mala actuación es excepcional, si se exceptúan las críticas feroces a la mala actuación de los actores uruguayos de los años cuarenta y cincuenta, proferidas con firmeza y fundamento por Carlos Martínez Moreno desde el semanario *Marcha*, y debe ser atendida especialmente para hacerse una idea de la calidad escénica de las obras de teatro nacionales hasta los años sesenta y setenta. Algunos referentes del teatro independiente (ver infra) como Nelson Flores, también son duros, en declaraciones recientes, a la hora de calificar la calidad de los actores de mediados de siglo XX.

volverán a verse. El tono general es de tristeza. El personaje masculino asume una actitud vigilante, para no caer en la desesperación. La pantomima representa la puesta en movimiento de una serie de símbolos de cartón manejados por un titiritero, que antes habían sido puestos en palabras por los personajes.

La tensión de los diálogos y la insistencia en algunas imágenes de referente poco claro deja la impresión de que el autor no puede hablar del tema de la pieza. Los personajes hablan de sus experiencias como a través de un código privado que apenas permite atisbar el carácter erótico de la relación. El prologuista advierte: “Los símbolos no admiten equivalencias lógicas estrictas. Comprender el arte, exclusivamente, es empobrecerlo; hay, también, que sufrirlo y soñarlo”. Y a continuación hace la defensa más acorde a la idea que del arte y de la recepción tenían las vanguardias: “Cada lector o espectador [...] puede verter a su gusto la significación intuitiva de esos elementos simbólicos y rebajarlos al nivel de una exhausta categoría racional” (Espínola 27). A continuación explica que hará una interpretación, y desliza una mención a Freud que da la pista de que hace una lectura no inocente del carácter rupturista de la pieza.

La dificultad de poner en palabras algunos asuntos, que parece aquejar a Espínola en esta obra, se manifestaría en la parquedad de Beckett o en la irracionalidad de Ionesco. En el caso de Espínola se sospecha una dificultad para abordar abiertamente la índole erótica del vínculo entre los personajes.

Probablemente parte de la expectativa que generó la obra, y la buena convocatoria que tuvo, se debieron a que fue la primera obra del elenco, una compañía de derecho privado pero parcialmente subvencionada por el estado, entre otras formas, mediante el otorgamiento de la sala, que pertenecía al SODRE¹⁰. Los fundadores de la compañía eran hombres de radio y de teatro popular, ampliamente conocidos por el público.

El prólogo de Ibáñez y las notas de prensa aparecidas luego del estreno demuestran que la obra resultó incomprensible para el público de la época. La polémica entre Zum Felde y Schinca que había ocurrido casi diez años antes, con motivo del trabajo, formalmente cercano al futurismo, de Ferreiro, marca también en el caso de “La

¹⁰ El SODRE era el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, creado en 1929. Para alimentar los espacios radiales, el organismo comenzó a financiar elencos de cantantes, músicos y bailarines, a imagen de las empresas estatales de radio europeas. La creación de un elenco de teatro dependiente del organismo estuvo dentro de sus objetivos, y de hecho durante el año 1942 funcionó una “Comedia Nacional” completamente subvencionada.

fuga en el espejo” los polos en pugna. La diferencia es, probablemente, que Espínola tenía una obra publicada más sólida y aceptada que Ferreiro. Curiosamente, esto lo hacía más inaceptable para algunos, ya que difícilmente podía calificarse el texto de Espínola de capricho juvenil. El reproche que entonces se hizo más reiteradamente fue el de la falta de compromiso del autor con la realidad. Ibáñez lo pone así en el prólogo: “*La fuga en el espejo*, se ha dicho, es indiferente a las preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo” (Espínola 14). Y realiza allí una defensa del arte nuevo como resistencia efectiva al fascismo que se entronizaba en Europa. No menciona la participación de Espínola en el levantamiento armado contra la dictadura, ocurrido en 1935, que terminó con el encarcelamiento del escritor. La falta de mención se debe a que en el momento de publicarse el libro era presidente (aunque elegido, esta vez, a través de elecciones populares legítimas) quien había dado el golpe de estado y había encarcelado a Espínola. Pero la participación del autor en la llamada Batalla de Paso de Morlán era el argumento más claro para contradecir las tesis de la falta de compromiso con la realidad.

CAPÍTULO 2

Neovanguardia, tardomoderno y postmoderno

Que pueda hacerse una teoría de la vanguardia supone que puede definirse lo que es “vanguardia”. Tal es una de las críticas que Foster, en su trabajo *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, hace a Bürger, con la intención de desarticular el juicio negativo que al alemán le merece lo que él mismo bautizó como “neovanguardia”.

Los artistas de la modernidad se muestran conscientes de su lugar social, del lugar de sus obras, y de su carácter, manifestado frecuentemente a través de una definición estilística. Don Quijote se lee a sí mismo en la segunda parte, y Hamlet es el dramaturgo de su tragedia personal. La autoconciencia de las obras, manifestada al principio en autoconciencia de los personajes, no hace sino acentuarse hasta la culminación que se manifiesta con las elaboraciones de Duchamp acerca del carácter prometeico del artista, al que le basta con designar —lo que hacía Prometeo era *nombrar* las especies animales que creaba su hermano Epimeteo— una parte del mundo para que esta se convierta en obra de arte.

Muchas manifestaciones artísticas del período en el que florecieron las vanguardias quedan fuera de la categoría “vanguardia”, ya que no cumplen con algunos de los requisitos para pertenecer al mundo del arte, y por lo tanto, en la medida en que la vanguardia define el estilo (en el sentido histórico) del período, esas obras quedan excluidas del índice.

La cuestión de la autonomía, que preocupó a Bürger a la hora de elaborar su teoría de la vanguardia, es una dificultad con la que no tienen que lidiar los historiadores y críticos del diseño y de la arquitectura, y quizá por eso las categorías elaboradas desde ese campo pueden ser aptas para el estudio del teatro del siglo XX.

Desde el inicio de la historia del diseño —que se puede fechar con posterioridad a la clausura de la Bauhaus en 1933¹¹, la cuestión de la autonomía se percibió como irrelevante, en la medida que el diseño implica aspectos de utilidad y adecuación al

¹¹ El primer libro que sistematiza una elaboración histórica del diseño desde William Morris —es decir, desde la plena aceptación de la irremediable presencia de la revolución industrial por parte de los artistas decorativos y los artesanos europeos, a mediados del siglo XIX— es *Pioneers of Modern Design*, de Nikolaus Pevsner, publicado en inglés en 1936. El libro periodiza, estipula influencias, define el campo de estudio y postula obras específicas que se convertirían en paradigmas del diseño moderno.

contexto y a usos sociales específicos. La crítica del diseño industrial y de la arquitectura tuvo que elaborar sus propios criterios de juicio para el análisis, y en algunos casos aportó conceptos muy aplicables a otros campos culturales.

Desde los textos fundadores de historiadores como Nikolaus Pevsner hasta los discursos propagandísticos de críticos embanderados con propaganda concreta, como Sigfried Giedion, el núcleo de los primeros discursos críticos sobre diseño y arquitectura en el siglo XX está dedicado a explicar lo que se llamó “Movimiento Moderno”. Esta denominación designa un espacio de creaciones de diseño y arquitectura muy cercano al de las artes que Bürger llama “vanguardia”. De hecho, la primera escuela de diseño gráfico e industrial del mundo (anterior incluso a la denominación “diseño industrial”), la Bauhaus de Weimar, tenía entre sus docentes a varios artistas que formaban parte de movimientos artísticos ahora considerados “vanguardia”.

Los artistas de los movimientos de vanguardia histórica produjeron menos discursos críticos o teóricos que los diseñadores y arquitectos¹². La producción de discursos de Le Corbusier y Gropius, por mencionar sólo dos de los protagonistas del Movimiento Moderno en arquitectura, era copiosa y esencial para instalarlos como maestros portadores de nuevas formas de resolver problemas sociales. El caso de Le Corbusier es ejemplar, por su forma de presentarse ante el mundo de potenciales clientes para sus ideas renovadoras.

A lo largo del siglo XX, y después de que los propagandistas rentados por los maestros (el caso más notorio es el de Giedion) empezaron a mostrar dificultades para explicar el fracaso de las ideas de principios de siglo, en la década posterior a la segunda posguerra, una generación de historiadores y críticos comenzó a elaborar una serie de conceptos aptos para la interpretación del Movimiento Moderno.

Manfredo Tafuri, arquitecto, teórico, historiador y crítico de arquitectura italiano, autor de notables libros y ensayos sobre arquitectura moderna, decía que la arquitectura funciona como crítica porque los edificios y los proyectos inevitablemente comentan y se refieren a otras arquitecturas (Tafuri). Si bien el concepto de citación, y

¹² Los manifiestos de los movimientos como el futurismo o el surrealismo tienen un carácter muy distinto al de los textos de los maestros del Movimiento Moderno. En todo caso, puede decirse que parte del discurso de estos cae dentro de la definición de manifiesto.

referencia no es nuevo, el planteo de Tafuri es bien distinto: la obra como discurso crítico. El pionero de la historiografía de la arquitectura moderna y representante típico de lo que Tafuri llamaba “crítica operativa” (“análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa”) fue Sigfried Giedion, elegido por Le Corbusier y por Gropius como el historiador de la que ellos llamaron con éxito (ya que la denominación sigue en uso) “Arquitectura Moderna”, es decir, lo que ellos hacían. El suizo Giedion había sido alumno de su compatriota Heinrich Wölfflin, un teórico de la historia del arte que propuso lo que luego Hauser llamaría “historia del arte sin nombres”. Esta idea, difundida en su libro “Conceptos fundamentales en la historia del arte”, publicado en 1915, da cuenta de un criterio de organización de la historia según fuerzas que imponen los estilos, dentro de los cuales los nombres de los artistas individuales son poco más que accidentes. A pesar de ese antecedente, el trabajo de Giedion como secretario de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna consistió en imponer un índice de maestros de la arquitectura moderna, aunque con una retórica que seguía la “historia del arte sin nombres”.

Lo que demostró Tafuri hace cincuenta años es que siempre hay un programa, que toda crítica es operativa, especialmente en el campo de la arquitectura, disciplina en la que el futuro está implicado en su misma definición —diseñar un espacio consiste en imaginar, con la mayor exactitud posible, un estado ulterior del mundo—. Nunca antes en la historia de la arquitectura había sido tan explícita la idea de construir el futuro como en la arquitectura del siglo XX. Desde los años 20 (con el conspicuo antecedente del futurista Sant’Elia) no hubo arquitecto con intención de ser noticia que no dibujara visiones de una vida futura, casi siempre idílicas, aunque en unos pocos casos, en los años sesenta y setenta, no resultaba claro distinguir la utopía de la cacotopía, como en el caso de Archigram.

A principios de los años setenta, el arquitecto estadounidense Charles Jencks propuso categorizar, con un eje similar al que emplea Bürger, el desarrollo de la arquitectura del siglo XX en torno a lo que este llama, en el campo del arte, vanguardia. La denominación más común en arquitectura, como se vio, hace equivaler a “vanguardia histórica” la expresión “movimiento moderno”. Jencks es el primero en difundir, antes que Lyotard, la expresión “posmodernismo” para referirse a las manifestaciones culturales (especialmente dentro del ámbito de la arquitectura) que se producen en Estados Unidos y Europa a partir de los años sesenta. Pero la categoría que

emplea Jencks viene acompañada de otra, que llama “tardomoderno”. Las expresiones en inglés son “post-modern” y “late-modern”. Él mismo se encargó de hacer una historia del término “post-modern”, que al parecer nació bastante antes de que él comenzara a difundirla, en el ámbito de la crítica y la práctica arquitectónica.

En el campo de las humanidades, el término comienza a popularizarse después de la aparición de *La condición posmoderna* de Lyotard, que se publicó en 1979. Jencks había publicado *The language of post-modern architecture* en 1977. Para cuando se publicó el libro de Lyotard, el de Jencks iba por su tercera edición. En su libro *Modern movements in architecture*, publicado en 1973, ya había empleado los términos Post-modern y late-modern. En 1980 (meses después de la publicación de Lyotard) dedicó un libro a su idea de arquitectura tardomoderna (late-modern).

La idea de Jencks parece conciliar la discusión que dos o tres décadas más tarde se suscitó entre Bürger y Buchloh (Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of The Avant-Garde*). Si el primero acusa a las neovanguardias de falsear los principios de las vanguardias históricas, y el segundo defiende una auténtica continuidad de principios de los artistas de la posguerra con las ideas de los vanguardistas de principios de siglo, Jencks postula una coexistencia sin conflictos: los tardomodernos son continuadores de los maestros del movimiento moderno, y los postmodernos proponen una alternativa. En cambio Bürger toma partido: en un caso se trata de una traición a postulados incuestionables.

En el sentido en que Bürger definió ciertas manifestaciones de la posguerra, es decir, una neovanguardia que traiciona los postulados de la vanguardia, se observaba a comienzos de la década de 1980, por parte de algunos, los estilos de la postmodernidad como manifestaciones de una antimodernidad (Habermas, *Modernity - An Incomplete Project* 3). El debate entre los innovadores, tanto desde el campo de las artes como desde el campo de la crítica, identificados con el postmodernismo y los conservadores a quienes se podría identificar con tardomodernos, y en muchos casos con los viejos modernos, es una variante de la *querelle des anciens et des modernes*. En todo caso, el uso del término “moderno” en el siglo XX está íntimamente relacionado con la idea de oposición a un orden caduco.

Vanguardias históricas y neovanguardias (moderno, tardomoderno y postmoderno en los términos de Jencks) se manifestaron en Europa, en el siglo XX, en

estrecha asociación con cambios sociales revolucionarios. Bürger menciona el mayo francés como su gatillo personal para la elaboración de su *Teoría de la vanguardia* (Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of The Avant-Garde* 698). En América el Movimiento Moderno o vanguardia histórica tuvo una recepción tímida, en parte porque los países americanos, muy jóvenes, apenas estaban consolidando sus propios campos artísticos, a los que no convenía el sacudón de una revolución o una querrela.

En Uruguay, como se vio, las manifestaciones de las artes asociadas a las vanguardias fueron escasas, carentes de energía, y socialmente ignoradas.

Pero los años sesenta fueron propicios para manifestaciones de gran intensidad, rupturistas, asociadas a revoluciones que, en un sentido más profundo aun que los movimientos sociales como el mayo francés, tenían una vocación de cambio radical.

Los movimientos revolucionarios fueron reprimidos en todo el continente. Las expresiones artísticas de ruptura fueron en ocasiones aliadas de los movimientos de las izquierdas revolucionarias, pero también existieron expresiones que la izquierda tildaba de nihilistas o formalistas, es decir, “no comprometidas”.

Redescubrimiento de Artaud y eclosión de Brecht

Cuando Artaud sale del manicomio, en 1946, los maestros del Movimiento moderno (aun liderados por Le Corbusier) estaban ofreciendo sus teorías para la reconstrucción del continente devastado. Los gobiernos compraron el paquete entero: en poco tiempo se levantan millones de viviendas que ponen en evidencia, apenas pocos años más tarde, que sus teorías no eran capaces de generar una praxis redentora, sino que más bien ofrecían al capital inmobiliario herramientas ideales para multiplicar la renta de la tierra al amparo de una ideología revestida de santidad heredada de las ideas revolucionarias. El fracaso del Movimiento Moderno en arquitectura no consistió sólo en que no logró resolver el problema de la vivienda, sino que además no cumplió con la promesa de hacer a las clases trabajadoras más libres y dueñas de un hogar propio, saludable y duradero. De modo similar, los principios del diseño industrial, construidos en la misma forja, se pusieron al servicio de la recuperación de una industria destruida, con la consecuencia de estimular el consumo y bajar progresivamente la calidad de fabricación de los productos, esta vez de manera científicamente programada para forzar

la obsolescencia. Fracasos ideológicos o meras traiciones; en todo caso, procesos que no son ajenos al cambio en el campo de las artes.

En quince años, entre 1945 y 1960, las artes visuales retoman con vigor las dos líneas maestras del movimiento moderno: la no figuratividad y el conceptualismo, representadas por los formalismos de los neoplasticistas y los constructivistas rusos, por un lado, y por Marcel Duchamp y el Dadá, por el otro.

Hacia los años cincuenta se consolidan, esta vez con centro en Nueva York, que había desplazado a París como organizador del mundo de las artes visuales, y con el apoyo de críticos agudos y sagaces (como Clement Greenberg) el expresionismo abstracto, con múltiples variantes estilísticas, y el pop art. Los nuevos medios de comunicación difunden universalmente culturas locales como el rock, que se expande en paralelo a la extensión imperial de los países industrializados. Los artistas visuales, muchos de ellos profesionales del diseño gráfico, trabajando, como Andy Warhol, en revistas de moda, se apropian de las estrategias de los nuevos ejecutivos de la publicidad, y las aplican para el desarrollo de sus carreras profesionales.

En el arte elitista, por un lado, se extreman algunas vías de desarrollo abiertas por Duchamp, que conducen al pop de Warhol, en muchos sentidos una forma de Dadá, y a una vía muerta que parece suponer el final de un desarrollo del arte tal como se conoce a lo largo de toda la modernidad, es decir, desde el siglo XVI (Danto).

Por otro lado, se produce una ruptura con los principios hasta los setenta universalmente aceptados del movimiento moderno, y se configura un movimiento reactivo, o quizá una aglomeración de protomovimientos que se puede asociar con el posmoderno.

Cuando algunos de los creadores de teatro más dinámicos y renovadores de la posguerra comienzan a interesarse por sistematizar y dar valor artístico a su trabajo, vuelven la mirada hacia las vanguardias. Antonin Artaud, menos prolífico que los dramaturgos de la vanguardia histórica, fue sin embargo muy influyente, especialmente gracias a sus escritos teóricos. Recluido en un manicomio entre 1938 y 1946, su retorno al ambiente artístico parisino fue recibido con mucha expectativa¹³. Los líderes de la posguerra literaria fueron Sartre y Camus, que no estaban asociados con las

¹³ Es quizá significativo, para un eventual análisis del sentido de la neovanguardia, que el psiquiatra que le negó el alta en dos ocasiones fue Jacques Lacan.

vanguardias, sino más bien con la Resistencia, es decir, representaban la idea del “intelectual comprometido”. El compromiso político no era, ciertamente, una idea que pudiera asociarse con Artaud. De hecho, en su pasaje por México exhortó a los artistas mexicanos a dejar de lado la política (Barber 104). Artaud se podía identificar con el primer surrealismo, movimiento al que había pertenecido y del que había sido expulsado por Breton. Y Breton no era bienvenido por sus antiguos correligionarios en la posguerra, ya que su estadía en Nueva York era considerada por muchos como una muestra de falta de compromiso político, pese a su declarada filiación comunista (Barber 184).

Los dos años de sobrevida de Artaud luego de su salida de Rodez fueron muy fructíferos, y sus relaciones con artistas muestran la importancia de su producción teórica. Fue protegido y cuidado por Blin, Dubuffet, Marker y Adamov, entre otros. Esos nombres bastan para percibir que en todas las artes Artaud era considerado un referente para el arte de ruptura. Su famosa aparición en el Vieux Colombier, en enero de 1947, en la que hizo una actuación de tres horas, y a la que asistieron cientos de jóvenes pero también glorias de la preguerra como Gide y viejos amigos/enemigos como Breton, da pistas de la continuidad entre la vanguardia y la neovanguardia, que, en el campo teatral, fue bautizado por Esslin como “teatro del absurdo”¹⁴.

El 30 de octubre de 1947 el Comité de Actividades Anti Americanas interrogó al alemán Bertolt Brecht acerca de su relación con “un partido comunista de cualquier país”. Brecht contestó las preguntas, al contrario que el grupo llamado “los diecinueve de Hollywood”, guionistas y directores de primera línea que se negaron a responder las preguntas y recibieron como respuesta la prohibición de seguir trabajando. Al día siguiente tomó un avión de regreso a Europa. El viaje estaba programado, y al parecer el dramaturgo temía que, si se negaba a contestar, el comité le impidiera salir del país.

Un año más tarde, Brecht estaba instalado en Berlín oriental, y su posición como referente del teatro mundial comenzó a consolidarse al punto de convertirse, hacia fines de los años cincuenta y durante los sesenta, como la alternativa “comprometida” al “formalismo” del teatro del absurdo representado por Beckett, Adamov, Ionesco o Pinter.

¹⁴ De hecho es frecuente encontrar la expresión “teatro absurdista” para referirse a una serie amplia de manifestaciones de ruptura posteriores a la guerra.

La década de los años cincuenta, entonces, marca el inicio de la recuperación de la hegemonía europea en varios campos artísticos. En Estados Unidos, mientras tanto, las artes visuales, la música culta, el diseño y la arquitectura asumen el liderazgo internacional, especialmente porque una masa importante de artistas y diseñadores europeos se habían instalado en el país antes del estallido de la guerra, y había permanecido después. Esto fue especialmente claro en el campo de la arquitectura, ya que Gropius, Meyer, Mies Van der Rohe y muchos otros arquitectos que habían formado parte del Movimiento Moderno se habían insertado en las estructuras académicas y en el mundo de la industria de la construcción de gran escala en Estados Unidos.

El nuevo teatro europeo, que marcaría la ruta mundial del arte escénico de élite desde los años cincuenta, está articulado en torno a Artaud. Brook lo toma explícitamente. Adamov permanece junto a Artaud hasta su muerte, como amigo, apoyo permanente, consejero y oído siempre dispuesto a soportar los cotidianos gritos rituales del maestro. Grotowski fingió, años más tarde, desconocer a Artaud, pero en su trabajo es claramente visible la impronta del francés.

Las manifestaciones del arte teatral con posterioridad a la terminación de la segunda guerra fueron múltiples, difícilmente reductibles a dos o tres polos. Si se aplicara el modelo esbozado por Jencks para la arquitectura, podría decirse que el teatro del absurdo, con su violación a la racionalidad del lenguaje —desde la virtual incapacidad para articular un discurso que parece ser el sello de Beckett, hasta el juego típico de Ionesco que originó la denominación de “absurdo”— es tardomoderno, en la medida en que explora zonas que los surrealistas y los expresionistas habían comenzado a recorrer, y que Artaud propuso explícitamente como características para un nuevo teatro.

En este sentido se da la crítica de Foster y sus colegas de *October* a la idea de Bürger acerca de la “traición” de la neovanguardia. Foster dice que “[...] para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional” (Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo 20*). Pero para Foster —y ese es el objeto del libro citado— uno de los objetivos del arte de los sesenta es “criticar la vieja charlatanería del artista bohemio tanto como la nueva institucionalización de la vanguardia”. (Íbid., 13).

Pero los análisis de Foster, de Bochloh y de Rosalind Krauss se centran especialmente en las artes visuales, y parecen poco propicios para explicar algunos procesos en artes cuyo compromiso social es de naturaleza diferente, por la constitución misma de su entidad creadora.

El carácter corporativo de la creación teatral lo hace especialmente apto para que se produzcan discusiones políticas e ideológicas en el seno de los grupos de creadores que son imposibles en el campo de las artes visuales o de la literatura. Los grupos de teatro de países dependientes y ex colonias se dieron a sí mismos formas de organización modélicas, a imagen de las formas que pretendían para la sociedad.

Muchos de esos grupos se afilian al juicio que tilda de formalista al grueso del arte de la vanguardia histórica¹⁵. De una manera que no repite lo que ocurrió con el posmoderno en arquitectura, pero con un curso equivalente, en la medida en que busca negar a la vanguardia histórica. En ese sentido, y en comparación con una figura tardomoderna como Ionesco, Brecht es un posmoderno. Pero en los años 90 “posmodernidad” era ya una palabra que se había vaciado de sentido, trascendía el carácter de definición de estilo que le había dado Jencks e incluso la significación de denominador de período histórico que se hizo más común después de la publicación del libro de Lyotard.

Pero mirar a Brecht como un agente de la superación de lo moderno, y en ese sentido *pos*-moderno, y no *tardo*-moderno, por más que sus propuestas incluyan postulados típicos de las vanguardias históricas, permite explicar que, en ambientes culturalmente pobres y con una escasa historia, como el del teatro uruguayo de mediados del siglo XX, políticamente inestables y económicamente dependientes de la metrópoli, su teatro haya tenido un arraigo que predominó en los procesos de profesionalización de los artistas teatrales, ocurridos entre 1947 y 1990.

¹⁵ Ver infra, Declaración de principios de la FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes), en particular el punto 7: “[...]tatarán 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 [...]”.

CAPÍTULO 3

Dos polos de acción teatral

Para un occidental radicado en Gran Bretaña como Martin Esslin, Brecht era una figura esencialmente política en el sentido en que en él convergían poderosas fuerzas representadas por la geopolítica apocalíptica de la Guerra Fría. Para los artistas de teatro uruguayos en busca de contenido para su trabajo, pero alejados de la militancia política, resultaba tranquilizador el retrato de Esslin: “Con un teatro a su disposición en Berlín Oriental, un pasaporte austríaco en su bolsillo, y los derechos de edición de sus obras en manos de un editor de Alemania Occidental, Brecht pudo dedicarse a buscar sus logros políticos y artísticos sin arriesgarse al destino que habían sufrido muchos de sus colegas artistas a quienes se les había negado una oferta semejante: Mayakovsky, Meyerhold, Tairov y Pasternak” (Esslin, Brecht. *The Man and His Work* 150).

Al mismo tiempo, para los artistas marxistas o simplemente simpatizantes de izquierda de todo el mundo, Brecht representaba la esperanza de que no todo el arte producido bajo un gobierno socialista – estatista se reducía al craso realismo estalinista que reinaba en la Unión Soviética. Brecht emerge así como una figura original, solitaria, carismática, ambiciosa, curiosamente funcional al sistema de la Alemania Democrática, paradigma para numerosos movimientos políticos revolucionarios asociados a la esfera de poder político de la Unión Soviética, en muchos países del mundo, especialmente en América Latina.

Un examen del repertorio de los elencos uruguayos entre 1945 y 1965 es iluminador acerca del desarrollo de una estrategia y una toma de partido de los artistas de teatro en esos años cruciales. Uruguay desarrolla un teatro propio, con elencos nacionales más o menos estables, a partir de la segunda posguerra. Hasta entonces, la historia del teatro uruguayo es la historia de las visitas de elencos españoles y argentinos, y en ocasiones de otras nacionalidades. Los únicos elencos más o menos profesionalizados estaban formados por artistas que trabajaban en las radios, y que, debido a su popularidad masiva, al terminar las temporadas de los programas hacían giras por todo el país con presentación para teatro de los radioteatros exitosos. Sin embargo, estas presentaciones tenían como finalidad satisfacer la curiosidad del público, al que le bastaba esta en presencia de los famosos de la radio. En ningún caso los elencos de teatro radial evolucionaron hacia un profesionalismo capaz de presentar

obras de teatro de calidad. Pero el grueso de los radioteatros se desarrolló de manera más o menos simultánea con la creación de los teatros independientes, a partir de los años 30 del siglo XX.

En 1937 se funda el primer grupo teatral que comienza a ofrecer un repertorio de manera más o menos regular: el Teatro del Pueblo, un grupo privado con declarada vocación no comercial, que a lo largo de varios años realiza una labor fundacional, poniendo en escena obras de Casona, O'Neill, Sánchez, Calderón o Cervantes (Pignataro, *El teatro independiente uruguayo* 35, 36). Ese mismo año una compañía subvencionada estrena la única obra de vanguardia (es decir, alineada con las vanguardias históricas) que se registra en la historia de las puestas en escena del teatro nacional, "La fuga en el espejo" de Francisco Espínola.

Pero numerosos testimonios confirman lo que la falta de historia permite suponer: el nivel de los actores era pésimo y las puestas en escena eran torpes. La crítica exigía a los elencos mejorar la calidad de sus propuestas, pero la propia crítica tampoco estaba formada como para contribuir al desarrollo de un público con capacidad de juicio. El mayor crítico de la época, Carlos Martínez Moreno, era abogado de profesión, novelista por vocación, y crítico teatral por compromiso militante. Sus durísimas críticas, aparecidas en el semanario *Marcha* desde el año de su fundación (1939) sin duda contribuyeron a afilar el sentido crítico y la autoexigencia de los artistas teatrales uruguayos, pero su discurso era desactualizado y carecía de recursos de análisis aptos para la interpretación del teatro de la vanguardia histórica o de la neovanguardia. Como cualquier uruguayo, Martínez Moreno había visto poco teatro, en comparación con el que se podía ver en Europa, y buena parte de las piezas que presenciaba sólo podía juzgarlas, antes de ver la pieza, a partir de la lectura del texto. La cultura clásica de un crítico de teatro de entonces era una cultura de lecturas de libretos de teatro. No tenía criterios de comparación, para un mismo texto, que le permitieran referencias determinada puesta en escena.

La recepción de este tipo de obras, por lo demás escasísimas, aun cuando encontrara la simpatía a priori de un crítico, adolecía de incapacidad de articulación de un análisis. El conmovedor prólogo a la edición de "La fuga en el espejo", escrito por el crítico Roberto Ibáñez, pone de manifiesto su admiración por el autor, su simpatía y

hasta su amistad, pero al mismo tiempo se muestra incapaz de hablar de la obra (Espínola).

Los quince años que median entre la creación de la Comedia nacional (en 1947) y la fundación de Teatro Uno (en 1962), son los años de consolidación de una tradición de teatro llamado “independiente”. Esta independencia reclamada por los fundadores de los primeros elencos en los años cuarenta tiene que ver con una concepción política de la acción cultural revolucionaria claramente inspirada en el trabajo de Anatoli Lunacharski¹⁶.

La tensión dentro del movimiento teatral uruguayo no se polariza entre un teatro de arte y un teatro comercial, porque no hay teatro comercial autóctono. Las tensiones se manifiestan, más bien, y de manera muy amortiguada, en las selecciones de repertorio que siguen o no postulados que fueron expresados por los teatros independientes cuando crearon un organismo que los reúne, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes.

En una declaración que parece fundacional pero se realizó en 1963, quince años después de su creación, la Federación Uruguaya de Teatro Independientes (FUTI) establece los siguientes principios de acción:

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 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 nacionales con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases, y en especial, el de autores nacionales que las cumplan.

¹⁶ Entre 1917 y 1929 Lunacharski fue comisario de instrucción pública de la Unión Soviética. Para una rapidísima visión de su personalidad y las huellas de su acción en la cultura uruguaya ver (Rehermann).

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, entendiéndose por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.

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. (Pignataro, *El teatro independiente uruguayo* 23, 24)

Parece muy claro el perfil de herramienta que se le atribuye al arte, perfectamente alineado con la concepción que la izquierda tenía del intelectual comprometido. Probablemente muchos de los actores y directores uruguayos no conocieran la obra dramática de Sartre¹⁷, pero sí conocían su idea de una literatura comprometida. La concepción de compromiso de Sartre daba espacio simultáneamente a comunistas ortodoxos que rechazaban el formalismo y a liberales que consideraban que el arte es liberador más allá de su intención política.

La elección de los textos de Ionesco estrenados en el país tenía que ver con una lectura de subtexto político. El teatro era considerado, por los nuevos grupos independientes, como una herramienta de cambio social, y no como apenas un entretenimiento. El arte comprometido, o el compromiso de los intelectuales, en términos generales, comienza a manifestarse en cierta tensión entre el arte de ruptura y el arte comprometido. En Europa, Ionesco y Kenneth Tynant polemizan en torno a la comunicabilidad del arte (Esslin, *The theatre of the absurd* 128 y ss.), en 1958.

En Uruguay la discusión no se expresaba con tanta claridad, pero resulta elocuente que la primera obra de Bertolt Brecht puesta en escena en Uruguay (*La ópera*

¹⁷ (En 1948, 1949 y 1950 se pusieron en escena obras suyas en francés, con varias repeticiones de *Huis Clos*; en español no fue presentado sino hasta 1956 con una versión de *La putain respectueuse* traducida inexplicablemente como "La mujerzuela irrespetuosa").

de tres centavos) se presentara tres semanas después del estreno de la primera obra de Ionesco¹⁸.

La vocación didáctica del teatro independiente uruguayo se encuentra incluso en la génesis del grupo pionero del movimiento: un elenco de teatro infantil, que, a partir de la puesta en escena de la obra *La isla de los niños*, se configura como elenco estable liderado por Atahualpa Del Cioppo.

Por un lado, los grupos independientes buscaban un teatro que, si bien era contemporáneo y proponía rasgos formales de ruptura, se cuidaba mucho de caer en lo que el Partido Comunista soviético llamaba “formalismo”. Martin Esslin define lo que para los comunistas pro-soviéticos era el pecado de formalismo de la siguiente manera: “[...] cualquier obra de arte a la que le falte contenido político es condenada como formalista” (Esslin, Brecht. *The Man and His Work* 204).

Por otro lado, un teatro más preocupado por lo artístico, en muchos casos de manera explícita, que colocaba en un segundo plano la capacidad revolucionaria del arte, y que en ocasiones era acusado de falta de compromiso, y, justamente por los más ortodoxos, de formalismo.

Pero los comunistas uruguayos como el actor y director Ruben Yáñez intentaron con tesón colocar el teatro de Brecht como una puesta en práctica de una supuesta estética marxista¹⁹. Entre los teatro independientes, El Galpón se colocó a la vanguardia, introduciendo en el país la obra de Brecht a partir de 1957. Con gran naturalidad el principal promotor y director de obras de Brecht en Uruguay, Atahualpa del Cioppo, decía, en 1972: “En una mesa redonda que se hizo allá por 1958, alguien dijo que en este país no había autores porque era un país muy gris. Le contesté, modestamente, que en este país habían hecho teatro Florencio Sánchez y Ernesto Herrera, que eran los anarquistas del momento, es decir, los comunistas de hoy: Ellos hicieron obra crítica de la burguesía, como todavía no se ha vuelto a hacer” (Fernández). La cita muestra dos aspectos importantísimos del debate acerca del teatro entre los artistas independientes: por un lado, que efectivamente en ese momento no había prácticamente dramaturgos; y por otro, que el énfasis político y militante de algunos

¹⁸ Toda la información sobre estrenos de obras teatrales después de 1945 se toma del trabajo realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria.

¹⁹ “Estética y marxismo”, de Ruben Yáñez, libro publicado por el Partido Comunista de Uruguay en 1986, es un (desesperado) intento por atribuir a Brecht visos de filósofo, que habría logrado superar —según el autor— ciertos escollos que se encuentran en estéticas marxistas, como por ejemplo la de Lukács.

participantes del debate (como Del Cioppo) los hacía desviar la atención del asunto central. El asunto central era la falta de dramaturgos y lo razonable habría sido intentar averiguar cuál era la causa; el desvío de Del Cioppo buscaba demostrar que los clásicos (los primeros dramaturgos nacionales) eran, en el fondo, comunistas.

Como representante conspicuo de la primera tendencia se puede, entonces, colocar a Atahualpa del Cioppo, uno de los introductores de Brecht en Uruguay. Nelly Goitiño, una de las fundadoras del Taller de Teatro (que estrenó el primer Ionesco en el país), puede representar con comodidad a la otra tendencia. El compromiso político de Goitiño con la izquierda, sin embargo, no fue menor que el de Del Cioppo, e incluso, quizá, más explícito, ya que al final de su vida participó activamente en política y ocupó cargos de gobierno. Pero su concepción del arte rechazaba el didactismo lunacharskiano que fue la constante de la elección del repertorio del teatro El Galpón hasta por lo menos entrados los años noventa.

A pesar del juicio negativo que merecía, según Pignataro, el “estilo español” a buena parte de los artistas de teatro de los cincuenta y los sesenta, el nacimiento del movimiento teatral uruguayo y su desarrollo en las primeras dos décadas de la segunda mitad del siglo le debe mucho a la tradición española. El reclamo de un teatro menos engolado se daba en medio de una paradoja: los actores de los teatros independientes no podían dedicarse plenamente al teatro, porque debían trabajar para ganarse la vida, ya que el único elenco profesional (al menos en el sentido de recibir una retribución por el trabajo en el teatro) era la Comedia Nacional²⁰. Unos pocos actores trabajaban en radioteatros, de los cuales hacían adaptaciones para la escena, y realizaban giras por teatros del interior del país. Pero no eran actores de teatro, e incluso el estilo de sus performances radiales adolecía de vicios y amaneramientos. En sentido estricto la enorme mayoría de los actores uruguayos eran aficionados que no tenían ni continuidad en el trabajo ni contacto con maestros. Sus oportunidades de aprender el oficio o de erradicar los vicios de un aprendizaje irregular eran escasas.

Los únicos actores que podían trabajar exclusivamente en el teatro eran los actores de la Comedia Nacional, que habían sido reclutados de entre los que se consideraban mejores en los tiempos de su fundación (1947). La Escuela Municipal de

²⁰ Este elenco en realidad no tiene alcance nacional, sino que depende del gobierno de la ciudad de Montevideo. La denominación “Nacional” evidencia la ansiedad de los artistas y de los gestores del momento por fundar el teatro nacional. La denominación es tan elocuente como la autodenominación de “Independientes” de los artistas de la FUTI: sus grupos no provenían de un teatro “dependiente” que se hubiera “independizado”, sino que eran simplemente los primeros. Pero desde su fundación proclamaron el heroísmo de su lucha, así como el gobierno de la capital quiso fundar una Comedia “nacional”.

Arte Dramático vino a llenar el vacío que había en el ámbito de la formación, dos años después de la creación de la Comedia Nacional. Pero lo que se aprendía no era otra cosa que el estilo español que había traído la actriz Margarita Xirgu, que algunos teatreros independientes y ciertos críticos de la época denunciaban como engolamiento trasnochado.

El proceso de actualización estilística que vivía entonces el teatro uruguayo puede interpretarse como una consecuencia de la compresión en pocos años de un proceso similar al que, en Europa, se había vivido desde mediados del siglo XIX. Las vanguardias habían nacido en Europa, hijas del drama burgués moderno, habían crecido, habían creado públicos, habían sido aplastadas por la guerra, y habían renacido. En América (incluyendo Estados Unidos) el proceso fue intensivo, y en el caso de Uruguay, con casi nula preexistencia.

Cuando las ideas renacidas de las vanguardias llegan a Uruguay, después de la segunda guerra mundial, la crisis social y económica está en pleno crecimiento. Para los empleados bancarios, empleados públicos, maestros y profesores de secundaria que formaban el grueso de los elencos independientes²¹, la vanguardia artística debía ser instrumento de la vanguardia política. En Uruguay, todo el teatro independiente fue de izquierda. El drama moderno había marcado, en el Río de la Plata, una influencia decisiva en un dramaturgo que cambiaría la historia de la escritura para la escena en el Río de la Plata. Florencio Sánchez había tenido la oportunidad de ver obras europeas traídas por compañías extranjeras, pero en el período que va desde el comienzo de la primera guerra mundial hasta la culminación de la segunda, América Latina recibe muchas menos compañías de aquella región.

En el lapso que va desde la fundación de los teatros independientes hacia fines de la década de los cuarenta y durante la década de los cincuenta, y el período de decaimiento, que al mismo tiempo es el de mayor madurez artística, durante los sesenta, el teatro uruguayo recorrió un proceso de actualización comprimido y acelerado: en los cincuenta se estrenaron decenas de obras de Ibsen, Maeterlinck y Strindberg. Aunque esos autores habían sido estrenados en el Río de la Plata, la carencia de elencos nacionales había impedido que su obra tuviera cierta continuidad de puesta en escena, de tal modo que seguían siendo, como en tiempos de Sánchez, los primeros contactos de

²¹ El músico Coriún Aharonián, activo participante del movimiento teatral independiente desde 1960, dice (comunicación personal, entrevista realizada el 25/08/2012) que el teatro independiente pudo construirse en gran medida gracias a gremio bancario, ya que el horario relativamente reducido y vespertino permitía que los actores-bancarios pudieran ensayar y hacer funciones.

directores y actores uruguayos con el drama moderno, sesenta o setenta años después de sus estrenos en Europa. Incluso Shakespeare se presenta por una compañía uruguaya, por primera vez, en 1946 (“Otelo”). Hasta entonces, se habían conocido versiones en francés y en inglés de compañías extranjeras, y si las obras eran conocidas por el público, se debía a que algunas de ellas eran de estudio obligatorio en la enseñanza secundaria. Pero no había una experiencia escénica, ni había actores que hubieran puesto voz y gesto a los personajes de Shakespeare.

El teatro nacional absorbió desordenadamente siglos de tradición europea, y lo hizo a través de versiones a su vez influidas por las vanguardias, como el *Hamlet* que trae Barrault en 1950, o que buscan una originalidad fuera de registro, como el *Julio César* que dirige para la Comedia Nacional el argentino Armando Discépolo en 1949, por el cual, luego de la pésima recepción crítica, da explicaciones para justificar su desacierto (Martínez Moreno, El Sr. Discépolo expresa agravios).

Las explicaciones de Discépolo son elocuentes y pintan con claridad la carencia de artistas y público. Martínez Moreno relata que el director dio un discurso improvisado en el escenario con motivo del estreno de una comedia, durante el cual se refirió a la mala acogida que había tenido su *Julio César*:

Dijo:

—Que él no había querido hacer un "Julio César" para la élite.

—Que no tenía, aquí ni en Buenos Aires, gente para hacer Shakespeare.

—Que no ignoraba que había hecho un mal Shakespeare, que a él personalmente no lo conformaba.

—Que si él llevara cien años haciendo Shakespeare y Montevideo cien años escuchándolo no habría hecho esto.

—Que al dar "Julio César" ahora no lo había dado para los convencidos, sino para un público mayor, ante el cual se trataba de empezar.

(Martínez Moreno, El Sr. Discépolo expresa agravios)

Discépolo trata de excusarse alegando la falta de familiaridad del público montevideano con la obra de Shakespeare, pero al mismo tiempo confiesa su propio desconocimiento de esa obra, en ambos casos referido a la puesta en escena y no a los textos dramáticos. Discépolo, dramaturgo argentino célebre, había sido contratado por la Comedia Nacional como parte de una política de formación de públicos. La mala

experiencia pareció convencer a las autoridades de que el problema no se solucionaba con traer celebridades argentinas, que al parecer tenían los mismos problemas que los uruguayos. En los años siguientes, Margarita Xirgu dirigió varias obras de Shakespeare en la Comedia Nacional, en general con fría recepción crítica.

El estilo “engolado” del “trasnochado” teatro español de Xirgu (Pignataro, El teatro independiente uruguayo) era el único que podía resolver el problema de actualización de puestas en escena que necesitaban durante los años cincuenta, urgentemente, los actores y el público uruguayo. Al mismo tiempo, el conservadurismo artístico de la española contrastaba con su aura políticamente progresista, en tanto ella era la más directa representante de García Lorca, cuyas obras dirigió y protagonizó en varios países, y se trataba de una refugiada política.

Esta nueva tensión entre compromiso progresista y conservadurismo estético será uno de los rasgos característicos del teatro uruguayo en el que nace Teatro Uno.

Para Martínez Moreno, en su balance de una década de teatro (desde la fundación del semanario, en 1939), el “penoso desempeño” de los elencos oficiales incentivó el crecimiento de las iniciativas independientes (Martínez Moreno, 1939 - 1949. La vida teatral en Montevideo). El Uruguay del siglo XX había tenido su primer elenco financiado por el Estado en 1942, cuando se creó una Comedia Nacional que dependía del SODRE. Funcionó apenas una temporada, pero a partir de ese momento hubo una serie de iniciativas que terminaron con la fundación en 1947 de un elenco municipal dependiente del gobierno de Montevideo, que se llamó, pese a su carácter local, Comedia Nacional. Cuando Martínez Moreno criticaba su desempeño, el grupo tenía apenas dos temporadas de experiencia, y seguramente no bastaba su pobreza teatral para estimular la gran cantidad de grupos independientes que surgían. La visión negativa de Martínez Moreno acerca del elenco oficial no cambió en los siguientes quince años.

En la década anterior al comienzo de la actividad de Teatro Uno (1950 – 1960), se pusieron en escena 3 Brecht (el primero en 1957), 3 Ionesco, 11 Anouilh, 11 Tennessee Williams, 18 Casona, 20 García Lorca, 68 Sánchez, 15 Cervantes, 16 Chejov, 14 Shakespeare, 7 Aldama, 35 Alvarez Quintero, 37 Benavente, 17 Botta, y numerosas obras de otros autores de moda. Esa fue la distribución de autores en la que fue educado el público de la generación de los integrantes de Teatro Uno, simultáneamente con discursos que reclamaban la independencia de los artistas y una actitud comprometida.

Así como el teatro comenzaba un camino hacia la profesionalización, si no en el plano del trabajo remunerado, sí al menos en el de la autoexigencia artística, otras disciplinas, como la danza moderna y contemporánea, la música académica de ruptura, especialmente la electroacústica, que comenzaba a tener un auge importante en Francia, e incluso el cine (a través de cineclubes, ya que no había producción nacional), comenzaron a tener desarrollos relativamente vigorosos. Las áreas de mayor acercamiento a las neovanguardias fueron la música y la danza, aunque en manifestaciones muy poco acompañadas por el público. Músicos y bailarines estuvieron desde un inicio muy relacionados con el movimiento del teatro independiente. En Teatro Uno, por ejemplo, la integración de la bailarina Graciela Figueroa fue clave para introducir algunas ideas propias de las vanguardias históricas en la filosofía del grupo.

En 1961 la prestigiosa compañía francesa de Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault presentó la segunda obra de Ionesco que se estrenaba en Uruguay, *Rinoceronte*. La primera (*La lección*) había sido estrenada por Héctor Gandós y el Taller de Teatro en 1957.

Según un análisis del semanario *Marcha* (Anónimo), el público total de los teatros independientes no superaba, en esos años, las 1000 personas. Para Carlos Martínez Moreno, escribiendo en el mismo semanario en 1959, el público total de los teatros independientes no superaba las 4000 personas (Martínez Moreno, *Crítica teatral*. Tomo III 1066), aunque en la misma nota dice que una obra (*La ópera de tres centavos*) tuvo un público de 10.000 personas (Martínez Moreno, *Crítica teatral*. Tomo III 1067). La repercusión que pudo tener la puesta de Gandós de *La lección*, de Ionesco, en 1957, fue con toda seguridad muy menor a la que tuvo la presentación en el teatro Solís, a lo largo de una semana, de varias obras francesas, entre las que se incluía *Rinoceronte*, pero que también tenía nombres como Marivaux, Giraudoux, Molière y hasta Lope de Vega. Es significativo que la falta de exposición al teatro fuera tan grave en Montevideo que fuera aceptable que un grupo francés hiciera, en francés, un Lope. La falta de puestas en escena de autores considerados canónicos era acuciante, y la labor de elencos como el de Barrault fue esencial para la formación de una cultura teatral básica del público uruguayo.

En la temporada siguiente, en 1962, la Comedia Nacional estrenó *Rinoceronte*, esta vez en español, y la repuso en 1963, debido al éxito de público. Algunas de estas obras resultaban enormemente llamativas, y gozaban de gran aceptación, incluso en

medios no especialmente adeptos al teatro. La puesta en escena de *Rinoceronte* tuvo repercusiones extraordinarias: casi dos décadas más tarde, un político empleó, en un célebre debate televisivo confrontando funcionarios del gobierno dictatorial, la metáfora de los rinocerontes, lo que permite vislumbrar el impacto que había tenido la exhibición de la pieza en Montevideo²².

Estas dos primeras obras de un teatro que era considerado entonces como de avanzada dispararon el interés del público montevideano por una estética renovadora, que desafiaba al público de los teatros de comedias que habían predominado en el circuito comercial y aun en la mayor parte de los grupos afiliados a FUTI. De todas maneras, había no poco esnobismo en la recepción de obras europeas de moda, como las de Ionesco, y algunos críticos no tenían una buena opinión de lo que consideraban “teatro de boulevard de izquierda”. (Martínez Moreno, *Crítica teatral*. Tomo III 1101 - 1103).²³

El desarrollo del teatro uruguayo tuvo una etapa de fundación, aprendizaje, profesionalización y crecimiento desde el final de la segunda guerra mundial hasta el golpe de estado de 1973, cuando comenzó un proceso de persecución a los artistas (con un punto alto en 1975, con el cierre del teatro El galpón) y control del trabajo del elenco oficial, una segunda etapa de funcionamiento tutelado durante diez años entre 1975 y 1985, cuando termina la dictadura, y una tercer etapa, en la que se consolida el mito de la gran calidad y profusa historia del teatro uruguayo, que sigue vigente. En 1960, cuando Alberto Restuccia comienza su actividad artística, se estaba empezando a construir un mito acerca del teatro uruguayo. Ese mito establece que el teatro uruguayo es un teatro de gran calidad artística, renovador y de vanguardia.

Irrupciones

Algunos dramaturgos se unen al incipiente movimiento de directores que intentan una actualización del teatro nacional. La experiencia, recogida esporádicamente en escasísimos artículos académicos, ha sido recientemente puesta en valor en “Teatro uruguayo y los pliegues del realismo”, de Claudio Paolini (Paolini), a través del estudio

²² En un debate televisivo realizado en 1980 entre representantes del gobierno dictatorial y políticos de la oposición hasta entonces prohibida. El político se llamaba Eduardo Pons Etcheverry, y el empleo de “rinocerontes” en su discurso contra la dictadura, que fue mal entendido tanto por el gobierno como por buena parte de la ciudadanía (simplemente se interpretó como un insulto parecido a si hubiera dicho “burros”), es un hito en la memoria colectiva del Uruguay.

²³ Es importante consignar que Martínez Moreno escribía en un semanario de izquierda, que él mismo era militante de izquierda, perseguido por la dictadura, y obligado al exilio en México, donde murió.

de los casos de Hugo Bolón, Luis Novas Terras y Jorge Bruno, y menciones a Jorge Blanco y a autores más cercanos en el tiempo. Paolini pone de manifiesto dos asuntos de importancia: el hecho de que ya en los años cincuenta hubo expresiones nacionales de una dramaturgia neovanguardista muy afín al teatro del absurdo por entonces en auge en Europa, como las obras de Bruno, y que el proceso de poco más de una década fue discontinuo, más parecido a una sucesión de excepciones que a un movimiento o corriente. Las obras producidas por esos dramaturgos se han perdido, o en el mejor de los casos ha desaparecido la memoria de su existencia, por más que en alguna biblioteca pueda encontrarse una copia de sus libretos.

La falta de continuidad del trabajo de esos pioneros de la ruptura neovanguardista contrasta con la firme trayectoria de Teatro Uno, que arranca su trabajo hacia el fin del período en el que actuaron dramaturgos como Bruno, Novas Terras o Blanco, y sigue un arco de realizaciones sin pausas hasta los años ochenta.

Cuando en 1984 el elenco de El galpón retorna desde su exilio mexicano, se instala definitivamente la curiosa idea de que el teatro uruguayo tiene una larga tradición, y de que la Comedia Nacional es un gran elenco con una rica historia, desconociendo la cortísima historia y escaso número de generaciones que los habían integrado.

Veinticinco años clave del desarrollo de la historia del teatro uruguayo quedaron eclipsados por la euforia del reencuentro con los derechos individuales y el ejercicio pleno de la democracia. Jorge Pignataro fija el auge del teatro independiente en la década de los cincuenta y designa un declive que corre en paralelo con la crisis económica y política del país que se manifiesta a lo largo de los sesentas. El nacimiento de Teatro Uno ocurre dentro de ese período de crisis. Pero al mismo tiempo, es un período de madurez, que se inicia con la primera puesta de Beckett en Uruguay en el teatro que reuniría a los integrantes del futuro Teatro Uno.

Si se recurre a la historiografía, se encuentra un apreciable vacío, amojonado por unos pocos libros de memorias personales de actores, en casi todos los casos de grupos independientes. El 1968, cuando toda la historia del teatro uruguayo acumulaba apenas tres décadas de existencia continua, apareció un resumen de la historia del teatro independiente (Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*) como esfuerzo propagandístico²⁴ de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, FUTI), a

²⁴ Se trata del libro que ganó el concurso convocado por FUTI para realizar su historia.

veinte años de su creación. El comienzo de la década de 1960, caracterizado por la conciencia de estar atravesando una crisis social y económica cuyo fin no se vislumbraba, parece haber reforzado la necesidad de la comunidad de contarse a sí misma una historia heroica. Comenzó entonces un ciclo de autorreferencia elogiosa que tiene escasa relación con la realidad.

CAPÍTULO 4

Teatro Uno o Alberto Restuccia

Alberto Restuccia sostiene que Teatro Uno es algo distinto de Alberto Restuccia, pero si se examina con cierta frialdad la historia de ambas entidades, la conclusión es que son indiscernibles. Los motivos por los cuales Restuccia insiste en darle existencia a Teatro Uno se basan en una búsqueda de eficiencia propagandística, aunque en el fondo hay razones ideológicas que están estrechamente ligadas a la historia de la cultura uruguaya.

El teatro uruguayo nace realmente, como hemos visto, cuando se fundan los grupos, casi todos ellos cooperativos, que hoy conocemos como “independientes”. Es curioso que antes de que se fundaran estos grupos no hubiera elencos estatales ni empresas teatrales comerciales estables, de los cuales, justamente, los grupos independientes se declaraban tales. La carga política se percibe con mucha claridad a través de la lectura del acta de fundación de la Federación Uruguaya de Teatro Independientes (FUTI) (Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*). Los grupos independientes estaban integrados por clases medias, formadas por empleados, muchos de ellos bancarios (fuertemente sindicalizados) y en alguna medida por maestros y profesores de enseñanza secundaria, muy influidos por las generaciones anteriores que valoraban mucho la cultura francesa. La influencia de Sartre y su concepción del intelectual comprometido no puede subestimarse. Los grupos independientes mostraban su concepción del compromiso militante al declararse ajenos al Estado.

Al mismo tiempo, el arte se consideraba una tarea colectiva, en la que se manifestaban valores democráticos e igualitarios, lo cual excluía —a diferencia de lo que ocurría en otros países de América— la promoción de personalidades individuales. El fenómeno era cooperativo, los grupos actuaban con mecanismos muy cercanos a los de funcionamiento de un sindicato, casi todos amparados bajo la figura jurídica de la Asociación Civil, que regula en Uruguay a las agrupaciones sin fines de lucro, comunes en instituciones deportivas, agrupaciones de aficionados al cine o a una gran diversidad de hobbies.

Restuccia, sindicalista y comunista, cuyos primeros pasos en el teatro se dieron en el teatro independiente, construye su inserción en el medio teatral a partir de los

mismos principios que defendían sus colegas, aunque no tenía una participación orgánica en ninguno de los elencos de teatro independiente del momento. Pero el inicio de su trabajo necesariamente es en el ambiente políticamente adecuado a las características dominantes de su tiempo: un grupo cooperativo independiente. Teatro Uno, sin embargo, nunca tuvo gran cantidad de miembros, y a menudo quedó reducido a dos integrantes, Restuccia y Luis Cerminara, y de hecho, por motivos diversos, en bastantes ocasiones Cerminara debió realizar sus propios proyectos, de modo que Restuccia quedó como único representante activo de Teatro Uno.

Formación y comienzos artísticos de Alberto Restuccia

Alberto Restuccia reúne artistas, hace conocer textos y autores, escribe manifiestos y cuadernos, escribe también obras de teatro, y, cuando se conforma oficialmente el grupo, es elegido como su director.

Restuccia cursó la escuela y el liceo en una escuela privada bilingüe, donde conoció a Jorge Freccero, poeta y luego editor y Graciela Figueroa, bailarina, coreógrafa, protagonista del desarrollo de la danza moderna en Uruguay.

Fue en ese colegio elitista donde tuvo las primeras experiencias en un escenario teatral. La profesora de literatura, Belela Herrera, dirigía un grupo de teatro estudiantil en el colegio y hacía muestras de fin de año en el teatro Solís, que se alquilaba expresamente. Su dominio del inglés y el francés le permitía un acceso directo a textos contemporáneos franceses, ingleses y estadounidenses. La primera pieza que escribió, hoy desaparecida, *“Jóvenes en el infierno”*, fue muy influida por *“Huis clos”* de Jean Paul Sartre, que se había presentado en Uruguay, en francés, en 1948, por la compañía de Barrault, y en 1959 en una puesta en español —a la que concurrió Restuccia—, en el Teatro La Máscara, dirigida por Gustavo Ruegger²⁵. El existencialismo de Sartre, el hecho de ser comunista, su desparpajo para poner en el título de una obra la palabra “puta” (eliminada en las puestas en escena uruguayas de *“La putain respectueuse”*) estaban en concordancia con los intereses y los gustos de Restuccia por desafiar el gusto (o en sus palabras, la moral) imperante.

²⁵ Este director y crítico teatral había comenzado su relación con el teatro como actor, siendo todavía un niño, en el primer grupo de teatro independiente uruguayo, “La isla de los niños”, dirigido por Atahualpa del Cioppo. Con 18 años, presenció la puesta de Barrault, y fue ese texto el que eligió para su debut como director.

La suya fue la primera generación que creció en un mundo convencido de su capacidad autodestructiva. Restuccia tenía tres años cuando Hiroshima, y diez cuando se dio a conocer la existencia de la bomba de Hidrógeno. “*Jóvenes en el Infierno*”, escrita y estrenada cuando tenía 19 años, cuenta la historia de un grupo de jóvenes atrapados en un espacio cerrado, imposibilitados de salir al exterior devastado por una guerra nuclear. El infierno de Sartre era, ahora, tangible y concreto, explícita construcción de un mundo desquiciado. Esa puesta en escena fue realizada con ex-compañeros de liceo.

En 1961 Alfredo de la Peña invitó a Restuccia a trabajar para su puesta en escena de *Esperando a Godot*, que se preparaba en el Nuevo Teatro Circular como asistente de dirección. De la Peña era un autor y director que alternaba su interés por la neovanguardia con piezas cómicas e intervenciones en programas de humor en los comienzos de la televisión en el país (Pignataro, Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo). Dio a conocer en Uruguay piezas de Beckett, Vitrac, de Obaldía y Pinter. El contacto con de la Peña había surgido de las tertulias que celebraban en los cafés del centro de Montevideo los aficionados al teatro²⁶. La cercanía con las vanguardias era también de vecindad geográfica: el taller de Torres García (muerto en 1949) había estado en el mismo edificio que el Teatro Circular. El modo de integrarse a los grupos tenía mucho que ver con la cultura de la tertulia de café, ya que no había escuelas de teatro ni compañías profesionales que buscaran activamente personal para trabajar. Restuccia conoció allí a Luis Cerminara, actor que había pasado por la Escuela Municipal de Arte Dramático aunque no había terminado sus estudios. Restuccia tenía 19 años, y Cerminara 26 (Barceló, Nelson; Rey, Gustavo).

La simpatía fue inmediata, y de hecho condujo a una relación afectiva, artística y profesional que duró 40 años, hasta la muerte de Cerminara, cuando ambos administraban un teatro privado. Restuccia ya trabajaba por entonces con Freccero y Figueroa²⁷.

Introducir nuevas ideas

²⁶ Comunicación personal de Alberto Restuccia. Registrado en la fecha que se indica en el Apéndice.

²⁷ Las informaciones acerca de las puestas en escena y realizaciones de Teatro Uno, si no se referencian explícitamente, provienen de entrevistas personales con Alberto Restuccia indicadas en el Apéndice, confirmadas por entrevista personal con Graciela Figueroa, esta última registrada el 21 de agosto de 2012.

El primer proyecto que llevan adelante como grupo es característico de una autopercepción como innovadores y revolucionarios: una serie de seminarios sobre las neovanguardias. Estos amigos de la adolescencia estaban convencidos de que las ideas sobre el arte que venían a plantear eran tan novedosas que no podían ser presentadas en la escena sin una preparación del público. Según Restuccia, a lo largo de 1961 se realizaron varios de estos seminarios, en los que cada uno de los miembros del grupo preparaba una charla sobre un autor o director de teatro que consideraban *de vanguardia*: Artaud, Ionesco, Beckett, Adamov. La expresión “de vanguardia” utilizada por Restuccia no se refiere a una adhesión a las vanguardias históricas, sino más bien al carácter rupturista de las obras.

Este rol educador de los artistas vino a afirmarse con una práctica que el grupo conservaría durante mucho tiempo, afín a la ideología del arte como factor de formación social que atesoraba el movimiento teatral independiente. Desde la presentación de *Poesiasí*, el primer espectáculo del grupo, se entregaba a los espectadores unas fichas informativas y analíticas sobre textos y autores contemporáneos, que llamaron “Cuadernos Uno”, impresas en mimeógrafo. A lo largo de varios años, en los espectáculos de Teatro Uno los espectadores recibían el habitual programa de mano y un “Cuaderno Uno” con información sobre el texto, el autor y la historia del espectáculo, además de información acerca de la filosofía y la estética del autor. La práctica era común en el ámbito de los cineclubes de la época. A partir de esos escritos comienzan a jugar con la idea de que “uno” (de Teatro Uno) era en realidad una sigla que significa “Un Nuevo Orden”. El nombre del grupo, que había sido sometido a votación, hacía probablemente referencia a la intención radical (en el sentido de buscar las raíces) del nuevo grupo. Según Restuccia (Barceló, Nelson; Rey, Gustavo 59) algunas personas acusaron a Teatro Uno de nazi, porque asociaron el “nuevo orden” con propuestas nacionalsocialistas. Pero el “nuevo orden” que proponía Teatro Uno iba en la misma dirección del que reclamaba una buena proporción de los involucrados con el teatro independiente: un teatro que se separara de la tradición española, que consideraban engolada, artificiosa y trasnochada, y se acercara a los nuevos lenguajes que proponía el nuevo teatro europeo de la posguerra. Este reclamo de apartarse de la “tradición española” era quizá un ataque no muy solapado a la figura dominante del teatro oficial de aquel entonces, la española Margarita Xirgu, refugiada en el país, creadora y directora de la escuela de Arte Dramático y frecuente directora y protagonista de obras teatrales de la Comedia nacional desde los años cincuenta.

Los elencos de aquellos años tenían pocas oportunidades de presenciar espectáculos asociados con algunos cambios en los modos de actuación y de trabajo actoral, por lo que basaban sus ideas de cambio en el carácter de los textos y en la notoriedad de algunos autores, cuya actuación política trascendía fronteras. Esto explica que, al mismo tiempo que el repertorio de los grupos se deslizaba hacia la neovanguardia, e incorporaba ingredientes poéticos y estructurales novedosos, los estilos de actuación fueran bastante conservadores, dicotomía que se observa incluso en nuestros días.

Contexto ideológico

El proceso de actualización estilística que vivía entonces el teatro uruguayo puede interpretarse como una consecuencia de la compresión en pocos años de un proceso similar al que, en Europa, se había vivido desde mediados del siglo XIX. Las vanguardias habían nacido en Europa, habían crecido, habían creado públicos, habían sido aplastadas por la guerra, y habían renacido. En América (incluyendo Estados Unidos) el proceso fue intensivo y ocurrió casi sin excepciones después de terminada la segunda guerra mundial. Cuando las ideas de las vanguardias llegan a Uruguay, después de la segunda guerra mundial, la crisis social y económica está en pleno aumento. Para los empleados bancarios, empleados públicos, maestros y profesores de secundaria que formaban el grueso de los elencos independientes, la vanguardia artística debía ser instrumento de la vanguardia política. En Uruguay, buena parte del teatro fue de izquierda, si se exceptúan los escasos emprendimientos comerciales.

Los integrantes de Teatro Uno tenían simpatía por la izquierda, que no se unificó en Uruguay hasta 1971, cuando se fundó el Frente Amplio, hecho que tiene una fuerte relación con el desarrollo del grupo. Restuccia era afiliado al Partido Comunista y militante del gremio del puerto de Montevideo, donde trabajaba como administrativo. Jorge Freccero también estaba afiliado al Partido Comunista, y apoyaba sin vacilaciones las políticas más duras de la Unión Soviética. Según Restuccia, era estalinista (Barceló, Nelson; Rey, Gustavo 60).

Restuccia abomina de categorías como “formalismo”, lo que lo coloca en un lugar peculiar dentro del panorama ideológico del teatro independiente. Como miembro del Partido Comunista, dirigió en varias oportunidades recitales en los aniversarios de la Revolución rusa, y estaba, según sus propias palabras “muy integrado” (Barceló, Nelson; Rey, Gustavo 60).

Los primeros años de actividad de Teatro Uno muestran con claridad una serie de ideas acerca del arte teatral que tienen mucho en común con el resto del movimiento de teatro independiente, pero que al mismo tiempo los definen con un perfil muy peculiar: una conmixión de compromiso político con vanguardismo casi nihilista. Algo parecido se había visto poco antes con Brecht, cuyo teatro innovador no parecía entrar en contradicción con el hecho político fundamental de permanecer en la República Democrática Alemana, o, como propone Esslin en el capítulo *Brecht and the communists* (Esslin, Brecht. *The Man and His Work* 149-198), se trataba de una alianza estratégica de mutuo provecho entre Brecht y el partido comunista, y probablemente la RDA era el único país, en ese momento histórico, en el que podía desarrollar a fondo su propuesta artística e ideológica.

Salida a escena

La actividad pública de Teatro Uno en el ámbito del espectáculo comenzó en 1963 con un recital de poesía titulado *Poesíasí*. Graciela Figueroa creó una coreografía y escenificó poesías de Freccero, Restuccia y Cerminara. Se presentaron en la sala del Palacio Salvo el lunes 13 de enero de 1963.

La expresión “Teatro del absurdo” no se había impuesto aun, pero con el tiempo la actividad de Restuccia y de quienes luego formaron Teatro Uno comenzó a ser asociada con Ionesco, Beckett y Adamov. En busca del origen de los estilos de la neovanguardia europea, Restuccia llega a los textos de Antonin Artaud, que lee en francés, cuando aun no se habían publicado trabajos críticos sobre la obra del poeta y actor que revolucionó el modo de pensar en el teatro durante los años anteriores a la segunda guerra mundial. Algunos de los seminarios organizados durante 1962 estuvieron dedicados a Artaud, y fueron muy probablemente de las primeras menciones de su nombre en Uruguay.

El estreno de *Poesíasí*, en enero, lanza públicamente a Teatro Uno como un grupo más dentro el panorama del teatro independiente. Hacía apenas 15 años que se había fundado la Comedia Nacional, y durante esos años habían proliferado elencos de aficionados, algunos de ellos con voluntad de profesionalizarse, todos agrupados bajo la denominación de independientes como marca ideológica. Teatro Uno tuvo un manifiesto fundacional, escrito por Restuccia, que se ha perdido, pero el gesto de redactar un manifiesto basta para identificar buena parte de la energía artística que

impulsó su creación, que se alimentó de las ideas de las vanguardias históricas y de los manifiestos que proliferaron en Europa hasta los años treinta.

En los primeros años de funcionamiento del elenco, la actividad teatral era de tiempo parcial, compartida por el trabajo, en el caso de Restuccia, como empleado del puerto de Montevideo.

El diseño de un perfil distintivo dentro del paisaje del teatro nacional era una de las preocupaciones de Teatro Uno. En la temporada de 1964 puso en cartel dos espectáculos, ambos con obras breves, fragmentarias, de autoría propia o muy intervenidas por el director. *Epifanía* y *Probstar* eran dos conjuntos de poesías, el primero de Restuccia, y el segundo de Freccero, puestas en escena a través de la adjudicación de personajes a diferentes porciones de la voz poética. *Epifanía* es definido por Restuccia como “poesía joyceana”, algo que su explícito título parece confirmar.

En los años sesenta el prestigio de Joyce estaba probablemente en su punto más alto como figura literaria de referencia del siglo XX. La novela más prestigiosa del momento, no necesariamente limitada al ámbito latinoamericano, considerada radicalmente rupturista, *Rayuela*, de Julio Cortázar, había sido publicada el año anterior, y era percibida por los lectores de su época (probablemente con justicia) como joyceana, tal como Restuccia calificaba su *Epifanía*.

Se pone aquí de manifiesto un rasgo del estilo compositivo de Restuccia que no lo ha abandonado en medio siglo de carrera artística: la explicitación de la influencia, a través de la cita, la glosa y la parodia. *Probstar* también, dice Restuccia²⁸, “hace juegos joyceanos” con el lenguaje (y aquí refiere a *Finnegan’s Wake*), ya que la palabra del título es una contracción de “En pro del bienestar”. Freccero ataca la idea burguesa de confort, tranquilidad, sosiego y seguridad. La burguesía, o, mejor dicho, los lugares comunes asociados con la ideología burguesa serán los principales blancos de Teatro Uno durante toda su existencia.

El semanario *Marcha* califica las puestas de esos textos de “superficialmente exquisita”, “un poco pedante”, y que “no le hace bien a nuestro teatro”, sin que el propio autor de la nota caiga en la cuenta de su propia pedantería. Así como los artistas de teatro tenían la arrogancia característica de quienes se saben fundadores, los críticos

²⁸ Comunicación personal de Alberto Restuccia. Ver Apéndice.

también estaban desarrollando, en ese tiempo, un proceso fundacional no menos autoconsciente. Era frecuente, antes que la crítica, la indicación y el decálogo. Termina el artículo diciendo que “hay que salir del localismo chato y mediocre [...] pero no para caer en esta pose de falsa trascendencia”. (R.).

De inmediato Teatro Uno ingresa en el campo teatral más tradicional —esto es, el trabajo con un texto de un autor dramático—, con una puesta en escena de un autor consagrado en Europa: *La última cinta magnética*, pieza que retomaría el grupo en 1973, cuando emprende una recorrida por varios textos de Beckett. Se trató, en realidad, de una sucesión de estrenos, compuesta por las piezas poéticas mencionadas, junto a la de Beckett, y una versión de *Acto sin palabras*, del mismo autor. Los estrenos ocurrieron en tres días sucesivos de febrero de 1964. En 1962 Cerminara había actuado en el Nuevo Teatro Circular en una versión de *La última cinta magnética*, dirigido por Elena Zuasti. Las críticas fueron, en su mayoría, tan negativas hacia la puesta de 1962 como con respecto a la de Teatro Uno.

Hamlet/Amleth

Luego de cuatro años en los que la actividad del grupo es escasa, Restuccia entra en un período nuevo, en el que parece decidido a profesionalizarse. Para eso decide hacer un gesto, que visto hoy no parece muy impresionante, porque quizá Uruguay ha olvidado cuán breve y pobre era su historia cultural en los años 1960: dirige un *Hamlet*. Se trata de la segunda vez que se presenta la pieza a cargo de un grupo uruguayo; la primera había sido presentada en una versión de Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, en 1964²⁹.

El movimiento teatral uruguayo había intentado poner en escena piezas de Shakespeare, logrando casi indefectiblemente notables fracasos, como el que obligó a Discépolo a pedir disculpas al público. El acercamiento a Shakespeare que estuvo a cargo de Rodríguez Monegal y Vilariño había buscado el amparo de figuras prestigiosas en el campo literario, pero la apuesta de Teatro Uno fue la de plantear una versión propia, en una puesta de cronotopo dislocado, con rupturas formales características de

²⁹ El primero fue un importante crítico literario, y la segunda una poeta igualmente respetada. Esta intervención de personalidades de las letras en el mundo del teatro es excepcional en Uruguay, y tuvo, en aquel caso, una clara finalidad didáctica. Esa rara intervención del mundo intelectual en el teatro parece confirmar la impresión de que el medio uruguayo estaba muy necesitado de una acelerada actualización de su experiencia del canon teatral.

las vanguardias. Mientras Uruguay apenas se estaba poniendo al día, recién conociendo la obra de Shakespeare sobre el escenario, Teatro Uno la manipulaba siguiendo tendencias características de las neovanguardias.

No quedan registros de la puesta en escena protagonizada por Luis Cerminara — se trató de un unipersonal—, pero las notas de prensa permiten hacerse una idea del lugar que en aquel momento comenzaba a ocupar Teatro Uno en el campo teatral uruguayo.

La puesta se llevó a cabo en el Teatro El galpón, en aquel momento ya consagrado en su liderazgo como grupo artístico comprometido, casi un ideal de los postulados de la FUTU. Sin embargo, la fecha del estreno, a principios de febrero, marca la relativa marginalidad con que se miraba la propuesta. Durante algunas semanas antes del estreno hubo una campaña de prensa en la que se hacía publicidad de *Hamlet*, “el próximo estreno de Grupo Uno³⁰” a los pocos días de *Ahmlet*, luego de *Amhlet*, y sucesivamente *Amlhet*, *Amleht* y *Amlleth*. El juego formal responde a que cuando la obra se presentó finalmente, llevaba el título *Hamlet, la conciencia de Amlleth*, una referencia al origen de la historia reelaborada por Shakespeare a partir de Saxo Grammaticus.

La crítica coincidió en calificar la obra de aparatosa, artificiosa, panfletaria, divista (en referencia a la soledad de Cerminara en el escenario), efectista, de vocación escandalosa, procaz y chabacana. Los recursos empleados son característicamente vanguardistas: banda sonora y efectos fotográficos con proyecciones múltiples, actores infiltrados entre los espectadores (uno de ellos grita, cerca del final: “Nunca vi nada más estúpido, y además es obsceno”). (Gilbert, Juegos peligrosos)

Según Restuccia (*La mañana*, 8 de febrero de 1969), la intención era “no hacer teatro, sino producir una experiencia”.

Curiosamente, Restuccia y Cerminara se comportaron, en su puesta de *Hamlet*, como si el teatro Uruguayo conociera perfectamente la pieza del bardo; si bien es cierto que el público había, seguramente, leído la obra en los cursos de liceo, o había visto alguna de las dos películas que se habían estrenado en Uruguay³¹, el público con suerte

³⁰ En los primeros años la denominación “teatro” y “grupo” en el nombre de **Teatro uno** fueron intercambiadas con frecuencia.

³¹ *Hamlet*, dirigida por Lawrence Olivier, realizada en 1948, se había estrenado en 1949 en Montevideo; la versión soviética de Grigorii Kozintev, de 1964, se estrenó en Montevideo en 1965. El siguiente estreno

había visto sólo una puesta en escena en español de la obra. era limitadísima. La tesis de Artaud que según Restuccia estaba poniendo en práctica Teatro Uno (destruir el personaje, no basarse en un texto sino realizar una puesta en torno a hechos, temas y obras conocidas) era ciertamente arriesgado suponer que el público podría entender claramente las alusiones y connotaciones de la propuesta.

El plano panfletario de la puesta resultaba muy estridente porque lo que necesitaba un espectador culto de aquel momento era, antes que nada, actualizar su magra experiencia teatral. Cada pocos minutos se proyectaba en alguna de las múltiples pantallas que se había dispuesto en la sala cosas como “Algo huele a podrido en Dinamarca” y simultáneamente, como para que quedara claro para cualquiera “Algo huele a podrido en este país”. El contexto político estimulaba la caída en el panfleto: corrupción, censura, persecución a los sindicatos, asesinatos a estudiantes por parte de la policía. Se preparaba un golpe de estado, la izquierda se hacía fuerte y una guerrilla simpática hacía pensar a algunos que se avecinaba un cambio revolucionario en el país.

Nacionales, latinoamericanos, vanguardistas

De acuerdo con el clima de la época, que reclama revolución, Restuccia comienza sus intentos de poner en el escenario textos e ideas de Artaud. *La rabia entra a la ciudad* es una elaboración de las ideas de Artaud sobre el teatro y la peste, a partir de la lectura de “El teatro de la crueldad”. Aquí comienza a ponerse de manifiesto una idea que regirá el resto de la carrera de Teatro Uno: la revolución social requiere un arte revolucionario. Y aquí también es donde, poco a poco, Restuccia comienza a quedar apartado de la corriente central del teatro independiente del momento, cuya idea del compromiso pasaba mucho más cerca del uso del arte como herramienta para el cambio, pero a través de unos recursos no necesariamente renovadores. En el caso del teatro El galpón, durante el período inmediatamente anterior al golpe de estado, y luego hasta su clausura por parte del gobierno, había una gran coincidencia entre su línea de programación y la línea política del Partido comunista.

Al mismo tiempo, con un movimiento de teatro independiente que se consideraba maduro, con los nichos distribuidos entre pocos grupos grandes (liderados

por El Galpón y el Circular), Teatro Uno comienza un proceso de acercamiento a autores nacionales y regionales. De finales del año 1969 es una versión de *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, que Restuccia tituló *Historias de cronopios, famas y esperanzas*. El perfil de Teatro Uno es decididamente neovanguardista, y el escritor latinoamericano más cercano a las ideas de ruptura de las vanguardias, en la década del 60, es Cortázar. Como en la versión de *Hamlet*, quien está en escena se Cerminara, aunque Restuccia tiene el papel de lector. En esencia el espectáculo es un diapomontaje (como era el *Hamlet*) acompañado de una banda sonora con grabaciones de música y efectos y toques de erotismo que casi unánimemente fueron considerados obscenos por la crítica. También como en *Hamlet* el final del espectáculo insiste con imágenes de multitudes en la plaza de la Revolución de La Habana, en un gesto de adhesión que no tiene demasiada relación con el carácter de la obra de Cortázar.

Más allá del real compromiso político de los integrantes de Teatro Uno, las menciones explícitas a asuntos de actualidad política, alineados con la izquierda, eran esenciales para lograr la aceptación del resto de la comunidad teatral. El tratamiento del erotismo y la experimentación formal de ruptura que caracterizaba a Teatro Uno eran claramente rechazadas por la crítica, que sin embargo destacaba, como en el caso de Isabel Gilbert, crítica teatral de Marcha, que “[...] no se duda de la sinceridad en *adhesión a la causa* [subrayado mío]” (Gilbert, *Escolaridad y afición*), aunque resalta que el final políticamente comprometido desata aplausos que el espectáculo no merecería. La naturalidad con que la crítica habla de “la causa” no llamaba la atención en un medio cada día más crispado por un enfrentamiento que pronto sería a muerte.

Los primeros siete años de trabajo de Teatro Uno se caracterizaron por generar críticas negativas y números moderados o bajos de público, en temporadas cortas. Pero ese rechazo era similar al que habían sufrido los protagonistas de las vanguardias históricas, y en particular el héroe de Restuccia, Antonin Artaud. De alguna forma, la actitud que Restuccia esperaba de la crítica era el rechazo, y el rechazo al mismo tiempo le confirmaba, a su modo de ver, que estaba en el buen camino.

El discurso político dominante ponía en escena la guerra fría; era el socialismo contra el imperialismo. Toda la época está impregnada de la sensación de Apocalipsis, de final de los tiempos con revelación, y los espacios de reunión, como el teatro, son los predilectos para la agitación política. La crítica de los medios conservadores era tan

severa en los aspectos artísticos con las nuevas tendencias como la de los medios como *Marcha*, claramente alineado con la izquierda. La diferencia es que la crítica de derechas censuraba el panfleto y la crítica de izquierda no tenía más remedio que aceptarlo como legitimador de la pieza.

La idea de que el teatro era una herramienta (la metáfora más indicada sería “un arma”) para la conquista de la justicia social (“la liberación”) dominaba por completo el imaginario de un amplio sector de teatreros y aficionados. El 31 de octubre de 1969 el semanario *Marcha* publica un suelto elocuentísimo: “GRAVE ATENTADO. En la tarde del pasado viernes 24, fuerzas policiales allanaron, metralleta en mano, la Sala 18 de El Galpón, aduciendo investigaciones sobre el paradero de un banquero secuestrado. Se trata, ni más ni menos, que de un nuevo atropello a la cultura, perfectamente encuadrado dentro de la política de un gobierno que por cierto no desconoce las diarias y para él peligrosas salas llenas de El Galpón con una versión de *Fuenteovejuna* de Lope en que no le sería difícil reconocerse. Esta página expresa su repudio ante el hecho y hace llegar a la institución, orgullo de nuestra cultura, su más amplia y cálida solidaridad”.

Efectivamente el gobierno perseguía a ciertos artistas y presionaba de diversas maneras para entorpecer acontecimientos como la puesta en escena de la pieza de Lope, unánimemente considerada uno de los mayores logros del teatro nacional de todos los tiempos y simultáneamente una alegato contra el gobierno de turno.

Alineado políticamente con ese ambiente de sublevación, Teatro Uno sin embargo daba un paso en una dirección que no era fácil de transitar, por varios motivos. Por un lado, debido a la falta de formación de todos los actores uruguayos de la época, que se podían mover con cierta soltura dentro de un registro tradicional, gracias a las enseñanzas de Margarita Xirgu, pero probablemente tenían mayores dificultades para adentrarse en prácticas que justamente en esos tiempos comenzaban a llevarse a cabo en el mundo. Pero la diferencia entre grupos como el Living Theatre, y los elencos neovanguardistas nacionales radicaba justamente en que los norteamericanos tenían una tradición de enseñanza mucho más larga y sólida que la nuestra, y otro tanto se podía decir de elencos renovadores europeos. El trabajo que por entonces comienza a hacer Grotowski en Polonia, por ejemplo, supone una exigencia mucho mayor, para el actor, que la que ya naturalmente se le planteaba en su carrera tradicional. En un país sin tradición escolar ni de práctica teatral profesional, no hay tradición que romper, y eso

puede dar como resultado una artificiosidad adicional en la gestualidad de los actores. Es bastante probable que los críticos que acusaban de dificultades corporales y torpeza actoral a Cerminara o a Restuccia tuvieran algo de razón. Hablando en general del nivel de desempeño de los actores de los comienzos de movimiento teatral independiente, Nelson Flores, dramaturgo y director en grupos como Teatro del pueblo y Teatro Universitario, en los años cincuenta y sesenta, manifiesta que los actores “eran incomparablemente peores que los actores de ahora (2007)”.³²

La aceptación

En marzo de 1971 Teatro Uno estrena *En familia 71*, una versión de *En familia* de Florencio Sánchez. La puesta fue elogiada por la crítica y bien recibida por el público. El texto original de Sánchez fue apenas modificado. Los actores usaban su ropa cotidiana (que cambiaba eventualmente en cada función), y dos músicos (flautista y violonchelista) improvisaban en cada función sobre las acciones de los actores. Algunos de los personajes eran realizados por dos de los actores, en sucesión. Al contrario que en anteriores trabajos, no había proyección de imágenes y la iluminación era plana y sin cambios. Como en *Prostar*, el grupo critica la familia burguesa, y trata de llevar el discurso de Sánchez hacia la crítica de actualidad. La austeridad de la puesta y el respeto por el texto original fueron claves para la buena aceptación.

Con *En familia 71* comienza un proceso de aceptación de Teatro Uno que llega a una culminación casi dos años después, cuando el balance anual del semanario *Marcha* dedica una doble página a Atahualpa del Cioppo, figura indiscutida, fundadora y pionera del movimiento independiente, y a Alberto Restuccia. Es una consagración explícita por parte del medio que regía las tesis de la crítica de entonces.

A mediados de 1971 se estrena *Guay Uruguay*, de Milton Schinca. Esta pieza es clave para entender el proceso creativo y la propuesta estética de Teatro Uno. Reúne en ella todas las cualidades del teatro de arte e ideológico del Uruguay, y aún de manera originalísima y muy característica del proceso artístico nacional aspectos normalmente desconectados en las propuestas artísticas.³³

³² Comunicación personal. Registrada en grabación del programa “Tormenta de cerebros”. (Flores)

³³ Un análisis de “Guay Uruguay” se encuentra en el Capítulo 5.

Alberto Mediza era poeta y dramaturgo, miembro de Teatro Uno, donde daba clases y conferencias, estudiante de Humanidades y crítico en el diario El Popular, medio de prensa del Partido Comunista. Escribió para Teatro Uno *Cachiporra o el zoológico del poder. Despanzurre escénico para muñecos de endeveras*, que dirigió Restuccia. Como en el caso de la pieza de Schinca, el contenido político es explícito, y se aúnan el panfleto directísimo con la ruptura de la convención teatral tradicional. La crítica lo comparó con *Ubu Rey*, y no se equivocó, ya que Restuccia estrenó pocos meses después la primera versión de la obra de Jarry en Uruguay, y, por lo que se sabe, la tercera en América latina³⁴. La realización de la obra de Mediza operó como entrenamiento para el estreno de la pieza de Jarry. *Ubu Rey* fue suficientemente demandada como para que se reestrenara en 1973.

La significación del estreno en Uruguay de *Ubu Rey* no puede exagerarse. Por un lado, como expresó el crítico Guillermo Fernández, saldaba una deuda de la cultura nacional (“compromiso largamente postergado”, señala en su nota de Marcha), y por otro pone de manifiesto la comodidad con la que Teatro Uno se mueve en todo el arco vanguardista, incluyendo a precursores como Jarry.

Otros directores teatrales venían trabajando con textos de las neovanguardias. Destacan Alfredo de la Peña (que marcó los primeros pasos de Cerminara y Restuccia), Omar Grasso, que, incluso trabajando con textos costumbristas y naturalistas hizo propuestas renovadoras; Antonio Larreta, que con su *Fuenteovejuna* marcó una ruta que iba en coincidencia con la visión funcional a la revolución que tenía Del Cioppo acerca de los clásicos (Shakespeare) y especialmente del teatro de Brecht.

Sin embargo, Teatro Uno se distingue por la conciencia histórica del devenir del teatro de ruptura. Es curioso que unos artistas jóvenes no se deslumbraran sólo con los autores del momento (pusieron en escena a Beckett, a Vian y a Pinter) sino que además tomaran muy en cuenta a Jarry y a Artaud. Así, la función de Teatro Uno se amplía, desde la mera presentación de un modo nuevo de proponer puestas en escena, hasta la necesaria formación de públicos que requería el medio. Un público que conociera *Ubu* sería un público que entendería mejor la propuesta de un Beckett de Teatro Uno.

³⁴ La primera habría sido una versión de Enrique Buenaventura, estrenada en Cali en 1966, y la segunda una puesta realizada en Buenos Aires en diciembre de ese año, a cargo Sara Quiroga y Rodolfo Bohoslavsky.

Ubu coloca a Teatro Uno como referencia como factor de conocimiento de las vanguardias en Uruguay. No se trata ya de hacer teatro con un repertorio técnico y filosófico heredado de las vanguardias; además de eso, Teatro Uno acerca autores y textos históricos que permiten referenciar el trabajo del propio elenco pero además del de los otros protagonistas del teatro independiente en un marco conceptual e histórico preciso. En ese entonces la historia de Teatro Uno ya acumulaba un Shakespeare, varios Beckett, un Ionesco, un Vian y hasta un ciclo de conferencias y lecturas escenificadas sobre textos de Artaud, además de al menos tres estrenos de autores nacionales vivos. Si uno compara esa trayectoria de menos de diez años, con la de todo el resto del teatro nacional, percibe que de alguna manera el grupo construyó para sí mismo una historia tan rica como la del país entero, con una gran diversidad y una muy buena puntería para la elección de autores. Ningún grupo, en ese momento, podía exhibir una carrera como esa, y más allá de las falencias profesionales que podían tener sus integrantes —ya entonces identificados plenamente como Restuccia y Cerminara, por más que ambos se esforzaran por integrar más artistas al elenco—, en 1973 resultaba incuestionable su importancia en el medio.

Teatro Uno: síntesis de las dos vías abiertas por la vanguardia

Un examen del repertorio presentado por el grupo en esa década pone en evidencia una estrategia original aunque en cierta medida empujada por las circunstancias. Como dice Williams, a comienzos del siglo XX el “drama de *living room*” no podía alcanzar ciertas zonas de la experiencia, y por lo tanto el teatro se vio enfrentado a dos alternativas: un retorno hacia el espacio público, dando vuelta la evacuación burguesa de los sitios de poder, o una exploración de la subjetividad e incluso del inconsciente. (Williams 86). Las vanguardias históricas emprendieron los dos caminos, que dieron origen a dos modos de teatro “anti-burgués”. Parece claro que en el plano político la evolución de la primera vía que arranca en el sofá burgués (la utilería más frecuente en el teatro occidental del siglo XX) conduce a tesis socialistas, proletaristas, con fuerte énfasis en la revolución. La línea que arranca en ese sentido puede rastrearse en el expresionismo alemán, y es probablemente la que introdujo innovaciones formales significativas y perfectamente claras, al servicio de una nueva sociedad, con un ancla en el teatro soviético anterior al estalinismo.

La segunda tiene sus expresiones más definidas en el surrealismo y el teatro de la crueldad. De modo bastante esquemático, pero en cierta medida útil para atender al teatro uruguayo, podría decirse que la primera vía conduce al último Brecht y que la segunda vía termina en el teatro del absurdo, tal como lo definiera Esslin.

Y esas dos vías parecen haber dividido las aguas en el teatro uruguayo, porque en su momento se percibían como alternativas, como dos espacios ideológicos, y, principalmente, porque no había en Uruguay experiencia suficiente como para procesar las respectivas prácticas con la contención de una tradición propia.

Así, los grupos como El Galpón, con una relación fuerte con movimientos políticos, claramente eligen la vía abierta por Piscator y luego tomada y llevada a la excelencia por Brecht, y los artistas menos comprometidos con una línea política exploraron principalmente el teatro del absurdo.

En los años treinta en Europa algunas corrientes de las vanguardias hacían una combinación de marxismo y psicoanálisis que casi nunca daba como resultado más que engendros poco fluidos. De alguna manera la estrategia de Teatro Uno fue también combinatoria: la ruptura desde el cuerpo del actor, el abandono del logocentrismo propuesto por Artaud, pero simultáneamente una apelación al compromiso político, forzando, muchas veces, conexiones entre la esfera del inconsciente y la de los movimientos de masas. En buena medida la combinación de ambas formas de manifestar el odio al burgués resultaba, como en el caso de las mezclas de motivos freudianos y marxistas, artificiosa y gratuita, pero al mismo tiempo, en tiempos de revolución y cambio, eran aceptadas y aun bienvenidas por una buena parte del público.

La noche

El año del golpe de Estado (1973) Restuccia es invitado por la Comedia nacional para estrenar un texto de autor nacional (*Un gato en un almacén extraño*, del uruguayo Ricardo Prieto), y repone, en el ámbito de Teatro Uno, *La última cinta magnética*. La obra de Prieto, un actor independiente que había comenzado a escribir dos años antes, fue mal recibida por la crítica. Mientras tanto, Teatro Uno se reafirma en un repertorio que circula por el teatro del absurdo. Entre 1973 y 1976 pone en escena *La última cinta magnética*, *Esperando a Godot*, *Acto sin palabras* y *Aliento*. El teatro hermético de

Beckett sirve a los fines del grupo, sumergido en un ambiente represivo, en el que sólo se puede transmitir en clave.

En 1976 Luis Cerminara y Alberto Restuccia inician un vínculo con la Alianza Francesa de Montevideo, que les permitió disponer de una sala y de la relativa protección ante los embates de la dictadura que podía brindar una legación diplomática asociada a la institución cultural.

Estrenan así *El rumor*, de Boris Vian, *La ciudad* de Enrique Estrázulas, y *Final de partida*, en el local de la Alianza Francesa. El teatro del absurdo les ofrece la posibilidad de poner en escena autores francófonos, de manera que resulta natural cumplir con la misión cultural oficial de la institución diplomática sin por eso abdicar de la orientación artística del grupo.

Fuera del espacio de la Alianza francesa, Teatro Uno pone en escena en el recientemente inaugurado teatro del Notariado (1977) una versión del *bestseller* *Juan Salvador Gaviota* y dirige nuevamente a la Comedia nacional en *Yerma*, de Federico García Lorca. En la Alianza Francesa pone en escena *La lección*, de Ionesco.

Hacia el final de la década de los 70 la antigua vinculación de Restuccia con el proscrito Partido comunista lo coloca en la mira de la represión del gobierno. Comienza a ser difícil el cumplimiento de sus compromisos laborales con la Alianza Francesa, ya que las giras a las que se comprometía por las distintas sedes nacionales de la institución eran con frecuencia perturbadas por los servicios de inteligencia, que prohibían la representación de las piezas financiadas por Francia. Una ruptura sentimental con Cerminara produce una separación temporal de ambos artistas, y en 1978 Restuccia decide abrir un teatro en Montevideo, que inaugura al año siguiente.

En su teatro Tablas Restuccia comienza un giro en la elección de su repertorio, y asienta al mismo tiempo un estilo personal de presentación en el escenario que caracteriza todo su trabajo desde entonces hasta la actualidad: la construcción de un *personaje permanente*, que funciona dentro y fuera del escenario, que circula entre diferentes puestas en escena, y que empieza siendo una especie de profesor demente para convertirse finalmente en un travesti. El personaje permanente no obliga a que fuera del teatro mantenga la construcción que se supone debe funcionar sobre el escenario, sino exactamente lo contrario: en el escenario el público se encuentra con

Alberto Restuccia, que habla con el público, asume momentáneamente un histrionismo con frecuencia paródico, y construye una piezas fragmentarias, en forma de collage, con escasísimos medios técnicos y una constante vocación de escandalizar.

Al mismo tiempo, durante un período apreciable abandona los textos escritos por otros, y construye sus guiones a partir de textos que originalmente no fueron escritos para teatro y a veces que ni siquiera son narraciones. En el teatro Tablas estrena *Conversaciones con mis hijos*, un texto suyo a partir de sus lecturas del psiquiatra escocés Ronald David Laing y su teoría de los padres esquizógenos.

También lanza en este teatro *Artaud en latinoamérica*, un relato de las peripecias de Artaud entre los tarahumara, que es muy probablemente uno de los primeros textos que se refieren al uso de alucinógenos con fines chamánicos que se presentó en Uruguay.³⁵ La pieza es prohibida por la dictadura, y como reacción Restuccia crea su espectáculo más longevo, *Esto es cultura, animal*, que repuso de manera regular a lo largo de los treinta años posteriores. Con este espectáculo Restuccia tuvo un enorme éxito de público. La pieza es un unipersonal en el que el actor se dirige al público, al que le habla en un idioma inventado, mezcla de portugués, inglés e italiano. En uno de los picos represivos de la dictadura, el discurso del personaje Papiuska Restuchini, que explicaba el mundo con ayuda de una pizarra y muchos objetos estrafalarios, era interpretado como una crítica al gobierno.

Cuando *Artaud en Latinoamérica* es prohibida, Restuccia decide “decir lo mismo”, según sus palabras, pero en un idioma que la censura no entienda. La creación del personaje Papiuska Restuchini sigue un procedimiento simple y efectivo: se trata simplemente de Alberto Restuccia hablando en un idioma extraño. La estrategia del discurso es asimismo simple: Papiuska explica el mundo empleando herramientas didácticas propias del parvulario. El amor y la pareja, explicados por una drástica reducción al impulso sexual; la economía mundial, a través de una reducción emparentada con el marxismo; la guerra fría, un asunto muy complicado durante la dictadura porque el simple hecho de mencionar a la Unión Soviética podía considerarse una provocación. De todos estos asuntos hablaba Papiuska con palabras extrañas, vagamente parecidas a palabras extranjeras (los idiomas de las que tomaba sus raíces eran el portugués, el inglés, el italiano y el francés).

³⁵ “Las enseñanzas de Don Juan”, el libro de Castaneda que difundiría el tópico masivamente, se publicó en castellano en 1974, y según Restuccia su lectura influyó en la elección del tema para “Artaud en Latinoamérica”

Curiosamente, la censura no actuó sobre *Esto es cultura, animal*, aunque fue claramente una puesta opositora, desafiante, que llevaba mucho público porque cualquier conversación en clave era considerada portadora de un mensaje opositor. De alguna manera los censores no lograban encontrar un discurso que justificara la censura, ya que en sentido estricto la obra no decía nada contra el gobierno. El *culturishen* (idioma de Papiuska) tuvo el poder de amedrentar a la censura. Estaba muy claro que la prohibición de la pieza iba a generar una interminable ola de burlas en *culturishen* que la dictadura no estaba en condiciones de enfrentar. Lo que ocurría con la pieza era lo mismo que ocurría con todos los discursos artísticos del momento: el campo artístico era sabidamente opositor; por lo tanto, todo lo que se emitía desde ese campo era potencialmente oposición. Algunas palabras inocentes estaban autocensuradas, y si alguien las pronunciaba (libertad, cárcel, participación, censura, etc.) una ola de excitación recorría la platea. En el caso de Papiuska, parte importante del discurso consistía en justamente evitar las palabras prohibidas dando rodeos ridículos o empleando artilugios didácticos para explicar asuntos simples: no se puede hablar de sexo, de manera que se representa una pareja con ayuda de dos piezas de rompecabezas; no se puede mencionar la Unión Soviética, de manera que se habla del demonio señalando un mapamundi, etcétera. Todo ello reforzado con unas palabras que evitan otras palabras. El tema del discurso era la censura, y el punto de vista era el de un individuo (Papiuska, un profesor evidentemente muy inteligente) tan presionado por las circunstancias que se ve obligado a decir tonterías para referirse a verdades.

La personalidad singular de Restuccia se reúne con un emergente del campo musical de ese entonces, Leo Masliah, con quien presenta *Dicciones y canciones*. Con uno de sus alumnos, Álvaro Ahunchain, pone ese año varios espectáculos, de los cuales algunos tienen libreto de Ahunchain. *El amor tiene cara de monstruo*, *El séptimo domingo*, *Una esposa ideal (La muñeca de goma)*.

Salsipuedes.

El teatro de los elencos independientes no era, en los setenta y ochenta del siglo XX, en lo técnico actoral, de puesta en escena y de diseño de los rubros escenografía y luces, consecuente con la actualidad del arte de ruptura que dominaba el escenario de otras disciplinas. La danza, la música y las artes visuales empujaron a algunos elencos

hacia experimentos más cercanos a lo que estaba ocurriendo en esos mismos años en Argentina, Brasil y las ciudades europeas más dinámicas en cuanto a generación de propuestas artísticas. Teatro Uno, en particular, tenía entre sus integrantes a la bailarina Graciela Figueroa, que se convertiría en la principal figura de la danza contemporánea en Uruguay. Músicos de aquel entonces, influenciados por movimientos como Fluxus (especialmente a través de John Cage), y seguidores locales de los experimentos electroacústicos de Edgar Varèse, como Coriún Aharonián y Conrado Silva (cuyo vínculo con el teatro lo convertiría en un experto en acondicionamiento acústico de salas de espectáculos a nivel internacional), se acercaron a los teatreros más revolucionarios, con lo cual se produjeron espectáculos con vocación rupturista³⁶.

Salsipuedes (el exterminio de los Charrúas), una obra que denunciaba el genocidio de las poblaciones aborígenes del Uruguay con la intervención militar directa del primer presidente del país, se estrenó en la sala de la Alianza Francesa y tuvo un notable éxito de público³⁷. La obra trascendió el público habitual del teatro, al punto que estimuló el estudio de la cuestión aborígen en el Uruguay. En la actualidad, varios grupos de descendientes de aborígenes reconocen a Restuccia como uno de los principales impulsores de sus demandas de reconocimiento de identidad.

Con el regreso de la democracia, que se había producido pocos meses antes del estreno de *Salsipuedes*, el ambiente teatral se reorganizó casi completamente en torno al teatro El Galpón, cuyo elenco volvió desde su exilio mexicano en 1984, el último año de la dictadura. La restitución de su sala teatral ocurrió al año siguiente, el mismo día que asumió el primer presidente electo democráticamente después de la dictadura. La épica del retorno, que estuvo acompañada de obras teatrales con fuertes discursos patrióticos y libertarios, eclipsó literalmente el resto de la actividad teatral independiente. Sin embargo, *Salsipuedes* constituyó, justo en la misma temporada en que El Galpón proponía una obra que, de acuerdo con el crítico Jorge Abbondanza, era de franco corte chauvinista (Abbondanza), en torno al héroe José Artigas (*Artigas general del pueblo*), una alternativa vigorosa, escénicamente desafiante e ideológicamente progresista.

³⁶ Comunicaciones personales de Coriún Aharonián al autor.

³⁷ “Salsipuedes” se estrenó en el Teatro de la Alianza Francesa de Montevideo en la temporada de 1985. Una versión actualizada (“Salsipuedes remasterizado”) se presentó en la sala del Teatro AGADU de Montevideo en 2008. (Comunicación personal con el autor).

La puesta en escena se iniciaba en el foyer del teatro, con escenas simultáneas, formación de pequeños grupos de espectadores en torno a un relator (generalmente el autor del texto, Restuccia, pero también con el director Cerminara y algunos de los actores). Roger Mirza señala que hay una clara intertextualidad con *1789* de Ariane Mnouchkine³⁸. Los actores, vestidos con ropa de ensayo, ejecutan movimientos casi gimnásticos, saltando por todo el espacio, entre los espectadores. Los propios actores ejecutan música con instrumentos de percusión. Los diálogos son fragmentarios, sentenciosos, derivados de un trabajo corporal, al servicio de una poética que prescinde de la intriga y de un protagonista. (Mirza 287).

La presentación de este espectáculo muestra la especificidad del carácter revolucionario del trabajo de Restuccia y su puntería para desafiar a la sensibilidad del medio. La semana anterior al estreno de *Salsipuedes*, el recientemente repatriado Teatro El Galpón había inaugurado su sala recuperada (expropiada diez años antes por el gobierno de la dictadura) con la presentación de la obra *Artigas, general del pueblo*, una oda epónima, grandilocuente, colmada de cuadros estáticos basados en la imaginería patriótica, alineada con la estrategia de buscar una identificación de la ideología de las figuras históricas celebradas oficialmente con las del propio sector político. Las figuras dominantes de aquel elenco, afiliadas al Partido Comunista uruguayo, defendían sin hesitaciones la política soviética. *Artigas, General del pueblo* presentó con transparencia una forma de hacer teatro afiliada a un naturalismo alegórico, asociada a una línea política, y al mismo tiempo desnudó ante el público una simetría entre la figura heroica del protagonista y del actor que la encarnaba (Ruben Yáñez, entonces una figura de mucho peso en la institución), representante de aquella mirada abrumadoramente segura de la importancia histórica de su misión redentora.

La propuesta de Teatro Uno (ya desde el texto de Restuccia) resume en pocos rasgos una actitud artística y política completamente distinta a la de El galpón. En principio, la figura histórica que presenta en su obra es condenada (por el autor) por crímenes contra la humanidad: Rivera, autor del genocidio, es radicalmente cuestionado por Restuccia. Para la historiografía y el calendario de rituales celebratorios de la Patria, Rivera y Artigas eran figuras equivalentes en tanto dignas de homenaje³⁹. Muchos

³⁸ La película homónima, que registra el espectáculo de Mnouchkine, se estrenó el 13 de agosto de 1975 en el cine Rex de Montevideo y tuvo varias reposiciones en la Cinemateca uruguaya en los años posteriores.

³⁹ Otra pieza teatral, "Frutos", de Carlos Maggi, había hecho poco antes una fuerte cuestionamiento a la figura de

historiadores asocian a Artigas con los aborígenes (con quienes mantuvo buenas relaciones), pero Restuccia optó por una propuesta que prescinde de protagonistas y se basa más bien en una estrategia de ceremonial, al que el público es invitado a participar, donde no hay vestuario (la estrategia es la misma que en su puesta de *En familia* 71) y la representación es menos intensa que el relato. Eugenio Barba calificó a *Salsipuedes* como la primera obra de teatro antropológico que veía en Uruguay (Apéndice: 5). Es también en esta pieza donde se ve con mayor claridad el uso intensivo que hacía Teatro Uno de la técnica del extrañamiento brechtiano, con rupturas permanente de la cuarta pared.

Para Restuccia, *Salsipuedes* se relaciona con Artaud no sólo por la intención de presentar un teatro de gestos, ceremonial, donde la representación da paso al ritual comunitario y donde la mostración de imágenes terribles puede sustituir al discurso racional, sino también por la relación de Artaud con las comunidades Tarahumara de México que visitó en 1936.

Restuccia fue siempre un militante político, al principio de su carrera afiliado al Partido Comunista. Su enfoque de partida para *Salsipuedes* es fuertemente político; acusa al poder político de asesinato masivo, y emplea muchas veces, para hacerlo, estrategias discursivas características de la izquierda, o lenguaje proveniente del marxismo⁴⁰. La visión de Restuccia, de todas maneras, es política principalmente en el sentido que Williams propone para las vanguardias: “Liberación sexual, emancipación del sueño y la fantasía, un nuevo interés en la locura como una alternativa a la salud represiva, un rechazo del lenguaje ordenado como una forma oculta pero habitual de dominación: todo esto era visto ahora, desde esta tendencia, que culminó en el Surrealismo y el Teatro de la Crueldad de Artaud, como la verdadera disidencia, que rompía al mismo tiempo con la sociedad burguesa y con las formas de oposición a ella que se habían generado dentro de sus términos”. (Williams 87).

La recepción de “Salsipuedes” no es fácilmente evaluable ya que la crítica del momento dejó pocos textos referidos al espectáculo. El único indicio de una buena

Rivera. Después de “Salsipuedes” se produjo un auge de denuncias, ensayos y obras de ficción acerca de la matanza de los charrúas en la región de Salsipuedes. Probablemente el tema habría sido convocado aunque no se hubiera presentado la obra de teatro, pero no se puede negar el hecho histórico de que la obra de Restuccia desencadenó un movimiento de reivindicación cultural como pocas obras de teatro en toda la historia del país.

⁴⁰ El texto de “Salsipuedes” no está fijado en un libretto. La fuente usada para esta y otras observaciones es un registro en video de una función en el teatro de la Alianza Francesa, en la temporada 1985 o 1986. La única copia funcional existente es una versión en DVD en poder de Alberto Restuccia.

recepción es la permanencia en cartel⁴¹. Esto indicaría una comprensión de la propuesta política, en la medida en que la aceptación de las rupturas estéticas obedecería a que se habrían considerado acordes con la propuesta político-ideológica. Hacía pocos meses que el país había recuperado su sistema de gobierno democrático. Cualquier discurso que cuestionara la autoridad de un poder gubernamental autoritario era aprobado sin vacilaciones. La estrategia no naturalista, de ritualización, de plasmación pura de sensaciones, evoca el modo como Artaud mostró la agonía de un enfermo de peste cuando fue invitado por René Allendy a dar una conferencia sobre *El teatro y la peste* en la Sorbona en 1933 (Nin 236 y ss.), (Barber 81 y ss.). La mostración pura, sin encauzamiento de la acción en un relato que suministre un fondo ideológico regulador, es un punto de contacto entre las estrategias de presentación escénica de ambos creadores. Por primera vez el público uruguayo asistió a una *presentación* y no a una *representación* (Derrida 343), un asunto que recién veinte años después de *Salsipuedes* comienza a discutirse en Uruguay.

* * *

El alcance de este estudio, que investiga sobre las aportaciones de Teatro Uno al conocimiento de las obras de las vanguardias históricas, sus teorías y en general el universo de ruptura que significaron las vanguardias y las neovanguardias, no abarca la última etapa del trabajo de teatro Uno, que arranca cuando Cerminara y Restuccia abren un espacio para puestas en escena y cursos de teatro, llamado Casa del Teatro, que funcionó desde 1990 con buena convocatoria de público. El espacio cerró en 1999 cuando su propietario se vio obligado a vender la casa debido a un embargo (se trataba de un especulador inmobiliario cuya esposa buscaba inserción en el ambiente cultural montevideano). Desde ese momento Restuccia no tiene un espacio propio, y realiza espectáculos unipersonales en teatros y espacios nocturnos ocasionales.

Según Restuccia, la muerte de Cerminara fue ocasionada por el “gran disgusto que significó perder Casa del teatro”.

⁴¹ “Salsipuedes” permaneció durante las temporadas 1985 y 1986 en el Teatro de la Alianza Francesa; la temporada 1987 la hizo en el teatro El Galpón; 1988 en el teatro El Tinglado, y 1989 en teatro La Candela; todos en Montevideo. El artículo de Jorge Abbondanza mencionado en la Bibliografía no ahonda en el análisis específicamente teatral del espectáculo. Su valoración positiva surge del contraste en el que coloca “Salsipuedes” y “Artigas general del pueblo”.

En ese ámbito comenzó un proceso de travestismo de Restuccia que marca el más reciente periodo de su carrera, y que tiene continuidad con la creación de su personaje permanente, cuya primera manifestación fue Papiuska Restuchini.

CAPÍTULO 5

Ideas y realizaciones

A lo largo de su carrera, Restuccia fue profesor de varias generaciones de actores. Sus ideas sobre el teatro son explícitas y articuladas con plena conciencia. Se resumen en la primera parte de este capítulo sus ideas relacionadas con la concepciones de Artaud, a partir de entrevistas cuya transcripción se encuentra en el Apéndice.

Restuccia desde Artaud desde Restuccia

La “física del gesto absoluto”, como la que Artaud vio en el teatro balinés (Artaud 71) es uno de los rasgos que Restuccia comenzó a buscar a partir de sus lecturas. Como Artaud, Restuccia es un escritor muy prolífico, especialmente en el campo de la poesía, aunque nunca ha publicado sus textos en forma de libro, y paradójicamente (como Artaud) aboga por “la utilización del cuerpo para decir, para contar, para narrar”. Su concepción de cuerpo se extiende al uso de la voz, que comenzó a ser asunto de preocupación a partir de cursos que tomó con integrantes del Roy Hart Theatre a fines de la década del sesenta. “La palabra”, dice Restuccia, “es cuerpo, cuerpo en el espacio, y sobre eso hay que trabajar [...] El teatro es la praxis y los problemas... por eso yo siempre digo, basándome en Artaud, que el teatro es asquerosamente material”. (Apéndice: 1)

Acerca de las concepciones de Artaud sobre las limitaciones que impone el lenguaje verbal, desarrollado esencialmente en “La puesta en escena y la metafísica” (Artaud 37 y ss), Restuccia las relaciona con su exitosísima “Esto es cultura, animal”, unipersonal en el que el protagonista habla en un lenguaje inventado, en un juego de evocaciones, asociaciones y sentidos soterrados a los que se prestaba especialmente el contexto político. (Apéndice: 4)

Restuccia considera que el tema de la locura en Artaud es muy interesante porque “reivindicaba el delirio”: “El delirio ha sido considerado como una forma poética, una forma que tiene la poesía para expresarse”. Restuccia se molesta con Grotowski porque considera que el polaco “habla de Artaud de una manera clínica”⁴².

⁴² La cita a la que probablemente se refiere Restuccia es: “El infortunio de Artaud es que su enfermedad, la paranoia, era diferente de la enfermedad de su tiempo. La civilización está enferma de esquizofrenia, que es la ruptura entre la inteligencia y el sentimiento, entre el cuerpo y el alma. La sociedad no podía permitirle a Artaud

Eso me indignó profundamente. [...] Artaud no estaba loco como para estar en un hospital psiquiátrico [...] lo que Artaud reivindicaba es el derecho del poeta, que tiene la percepción más abierta por la ingesta de sustancias, a expresar su delirio en la poesía, pero eso no quiere decir que estuviera loco”. (Apéndice: 5)

Según Restuccia, “el tema del fracaso es fundamental para el crecimiento y el entendimiento del artista. Un artista que tuviera todo el tiempo éxito no es concebible. Si un artista tiene todo el tiempo éxito en primer lugar quiere decir que no está incidiendo en la realidad. La realidad, siempre, cualquier cosa nueva lo primero que hace es rechazarla. Lo cual deviene en fracaso”. Restuccia reconoce que el teatro de Artaud es un fracaso, y que su triunfo debe buscarse en su elaboración teórica. De alguna manera, el desarrollo profesional de Restuccia tiene puntos de contacto con la historia de Artaud, aunque en el caso del uruguayo tuvo un contacto con el público muy fluido y fructífero. (Apéndice: 6). La idea de la importancia del fracaso es muy similar a la que expresa Cocteau: “La estética del fracaso es la única duradera. Quien no comprende el fracaso está perdido. La importancia del fracaso es capital. No hablo de lo que fracasa. Si no se ha comprendido este secreto, esta estética, esta ética del fracaso, no se ha comprendido nada y la gloria es inútil. El número no es nunca bastante numeroso. Transforma las catedrales en capillas. Los admiradores no cuentan. Es necesario haber trastornado, por lo menos, un alma de arriba abajo. Hacerse amar por el triste desvío de las obras”, dice en *Opio*.

Restuccia acuerda con Grotowski (Grotowsky 85) en cuanto a que “hay mucha gente que ha intentado capitalizar a Artaud sin haberlo leído nunca”. Restuccia realizó una función privada de una obra suya referida a Artaud para el filósofo Jacques Derrida con ocasión a su visita a Montevideo en octubre de 1985⁴³. Restuccia considera que Derrida es uno de los pocos que han apreciado el justo valor de Artaud. Refiere: “Para él [Derrida], según me dijo, yo corporicé [a Artaud] con *eficacia*, la palabra más nombrada, exageradamente, en “El teatro y su doble”, sobre todo cuando se trata de definir el límite entre lo bueno y lo malo, buena literatura y mala literatura, buen teatro

estar enfermo de diferente manera: lo persiguieron, lo torturaron con tratamientos de electrochoques, trataron de que aceptara el raciocinio discursivo y cerebral, es decir, de que incorporase la enfermedad de la sociedad así mismo.” En: “No era totalmente él” (Grotowski, 84, 85).

⁴³ Derrida fue a Montevideo para un seminario sobre la deconstrucción, denominado “Diseminario”. Las transcripciones de las ponencias se encuentran en Derrida, Rodríguez Monegal y De Campos.

y mal teatro; es eficaz si comunica, no es eficaz si no comunica, había una relación directa con lo utilitario”. (Apéndice: 6).

Una de las diferencias notorias entre Artaud y Restuccia es la incapacidad del primero para entender el mundo como red de ideologías. Desde su ruptura con los surrealistas y a lo largo de toda su vida, sus conductas sociales, sus escritos y sus actos podrían con mucha facilidad ser calificados de reaccionarios. Especialmente durante su estadía en México, donde se relacionó con la comunidad de artistas e intelectuales locales, todos vinculados con movimientos políticos de izquierda, su prédica se orientaba a tratar de convencer a los artistas para que abandonaran la lucha política a favor de una mística de la transformación individual (Barber 95 y ss.).

“Artaud aplicado es Artaud traicionado”, dice Peter Brook (Brook 68). Restuccia es muy consciente de que abundan “esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría ni a un niño, esos *happenings* que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie, que deberían herirnos pero que no lo logran” ((Grotowsky 78); Apéndice: 6). Por eso siempre ha mirado con enorme respeto el trabajo de sus colegas, de quienes siempre ha tratado de aprender, sin fijarse en su filiación estética. Por ejemplo, sus referencias a uno de los maestros del teatro uruguayo, Atahualpa Del Cioppo, cuyo trabajo se inscribió claramente en una línea de teatro psicológico, centrado en el discurso verbal, naturalista, están llenas de respeto y admiración, aunque representan una opción artística muy alejada de la suya propia (Apéndice: 2).

Decía Susan Sontag en 1973, “Junto con los dadaístas, Artaud formuló el gusto que había de llegar a ser el *standard* Off-Broadway, Off-Off-Broadway, en los teatros universitarios. [...] En los últimos quince años, este gusto se ha manifestado en los *happenings* y en el teatro del absurdo; en las obras de Genet, Jean Vauthier, Arrabal, Carmelo Bene y Sam Shepard, y en producciones tan célebres como el *Frankenstein* del Living Theatre, *Las monjas* de Eduardo Manet (dirigida por Roger Blin), *La barba* de Michael McClure, *La mirada del sordo* de Robert Wilson y *ac/dc* de Heathcote Williams.” En su mayor parte, sigue Sontag, la “hegemonía espiritual” de Artaud se ha convertido en una nueva tradición teatral (Sontag, 59). El rol de Teatro Uno,

especialmente a partir de “Salsipuedes”, es esencial en la consolidación de esa hegemonía en Uruguay.

La primera generación de creadores del teatro independiente en Uruguay comienza su trabajo después de la Segunda Guerra Mundial (Pignataro, *El teatro independiente uruguayo* 39). Cuando en 1961 dirige su primera obra (escrita por él mismo), Restuccia ya había leído a Artaud, cosa que no es evidente en ninguno de sus colegas de su generación o de generaciones anteriores.

En lo sucesivo, las influencias de las neovanguardias en el teatro uruguayo se dieron más probablemente a través de mecanismos de incorporación de una “nueva tradición teatral” en el sentido que señala Sontag, que como resultado de un aprendizaje autónomo, proveniente de la lectura de Artaud. Que la lectura de Artaud generó propuestas concretas por parte de Restuccia queda demostrado no sólo por las características de sus trabajos artísticos (sin tomar en cuenta sus homenajes y referencias explícitas) sino por su impulso para realizar la primera puesta en escena de *Ubu Rey* en Uruguay (estrenada en 1972) (Mirza 85). Según ha dicho, su puesta tiene como origen el homenaje que Artaud le hizo a Jarry a través de la fundación de su Teatro Alfred Jarry.

El desencadenamiento del “mito Artaud” se produjo a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XX. Los tres pilares en los que se apoya la segunda generación de herederos de Artaud son el Living Theatre, Peter Brook y Jerzy Grotowski. (Martínez-Pérez). Los años en los que estas personalidades y grupos desarrollaron su trabajo fueron los años de formación de Restuccia, y no fue sino hasta fines de la década de los sesenta cuando sus nombres comenzaron a ser escuchados, en medio de una gran dispersión informativa, en Uruguay. La resistencia de Restuccia a dejarse llevar por el frenesí de los hechos políticos no puede verse como incapacidad de percibir la realidad política, sino más bien como lo contrario: una aguda identificación de la esencia del problema social, que él se sentía capaz de abordar con las herramientas que sus lecturas de Artaud le habían suministrado. La sensibilidad afin del público en sus presentaciones durante la dictadura parecen demostrar que la pureza de su propuesta estética, en principio muy apta para generar rechazos por parte de un público masivo, fue eficaz para sus fines políticos.

En sus dos mayores éxitos se puede ver muy claramente el compromiso de Restuccia con la realidad política. Es claro que el impacto que generó en el público *Esto es cultura, animal* se fundaba en su capacidad de cuestionar y ridiculizar al poder despótico del momento, de unir a la gente en una mirada común (recuperando para el teatro ese fuerte sentimiento de comunión que el gobierno intentaba hacer desaparecer), y de mostrarse invulnerable a una censura incapaz de percibir el mecanismo crítico o quizá temerosa de profundizar el ridículo. *Salsipuedes* mostró aun más aspectos del valor del teatro (del arte en términos generales) al público, que pudo presenciar un espectáculo en el que lo revolucionario de la propuesta escénica iluminaba zonas del contenido imposibles de poner de manifiesto mediante estrategias discursivas como las que simultáneamente estaba proponiendo el teatro paradigmático del compromiso social con su *Artigas general del pueblo*.

La recepción de Restuccia de las ideas de Artaud, pues, ha sido la más directa que se dio en nuestro país. El trabajo de difusión de Artaud ocurrió a través de la acción docente directa, y de las propuestas espectaculares.

Los críticos de la época, sin embargo, percibían con dificultad su accionar, como puede verse en el trabajo de Pignataro, que, siete años y siete direcciones después del comienzo de la carrera de Restuccia, no lo menciona siquiera en su libro. Salvo excepciones, la crítica teatral nunca fue excelente en Uruguay. El mejor de los críticos de prensa, Carlos Martínez Moreno, era un abogado penalista, sensible, sin dudas, y dueño de una sólida cultura literaria, pero muy alejado de la sensibilidad de la neovanguardia de la escena de su tiempo. La misma carencia de crítica se encontraba en la academia —la Facultad de Humanidades y Ciencias se fundó en 1943, de manera que en los primeros años del teatro independiente no había críticos formados en la universidad— de tal modo que los críticos de prensa no podían encontrar en la academia uruguaya base teórica como para sustentar sus juicios. La situación se hizo francamente trágica durante la dictadura, cuando a la escasez de plumas se sumó la censura y aun la autocensura de los medios.

Derrida se pregunta cuáles son las condiciones por las cuales el teatro actual puede ser infiel a Artaud. Puede usarse su lista para poner a prueba el Restuccia de *Salsipuedes*.

“1. Tout théâtre non sacré” (Derrida, 358).

“Teatro de lo invisible hecho visible”, como llama Brook al “teatro sagrado”. Para ilustrar su idea refiere su experiencia en una sala nocturna en Hamburgo, en 1946, cuando, en diálogo con el público, el actor sólo recita una lista de comida, en ese entonces inalcanzable en la devastada Alemania de la posguerra (Brook, 51 – 53). “Salsipuedes” pone en el espacio una ceremonia fúnebre, una liturgia de duelo por la muerte de un pueblo. No es menor en la definición de “sagrado” para este teatro que no se pueda distinguir fácilmente entre espacio escénico y platea, o bien que los oficiantes (¿en qué medida son actores quienes renuncian a la acción imitativa?) invadan el espacio reservado al público.

“2. Tout théâtre privilégiant la parole ou plutôt le verbe, tout théâtre de mots, même si ce privilège devient celui d’une parole se détruisant elle-même, redevenant geste ou ressassement désespéré, rapport *négatif* de la parole à soi, nihilisme théâtral, ce qu’on appelle encore théâtre de l’absurde (Derrida, 358).

La puesta en escena de *Salsipuedes*, a cargo de Luis Cerminara, responde a la concepción unitaria del espectáculo que sostiene Restuccia. El universo gestual y sonoro no verbal de *Salsipuedes* no desplaza el plano verbal. “La parole cessera de commander la scène masi elle y sera présente” (Derrida, 351). “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado” (Artaud, 106)⁴⁴.

“3. Tout théâtre *abstrait* excluant quelque chose de la totalité de l’art, donc de la vie et de ses ressources de signification: danse, musique, volume, profondeur plastique, image visible, sonore, phonique, etc.” (Derrida, 358).

La totalidad no significa, para Artaud, la mera yuxtaposición de especialidades, sino, por el contrario, una creación en la que resulta imposible separar sus componentes sin producir una destrucción completa de la obra. En *Salsipuedes* la irreductibilidad de la obra al discurso verbal es particularmente notoria, debido a que se trata de un tema apto para el discurso ético, ideológico o político tradicional. El planteo de la obra, sin embargo, obliga al espectador a tomar en cuenta la obra como una presencia más

⁴⁴ La cita corresponde al Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad.

trascendente que el recuento de unos hechos adicionado de un juicio moral. En el espacio de la presentación nace un hecho específico, que hace sentir intensamente la actualidad de unos acontecimientos que nos trascienden como espectadores pero que nos involucran como seres humanos.

“4. Tout théâtre de la distanciation.” (Derrida, 359).

Claramente referido al rol del espectador, el “peligro absoluto” al que se somete al espectador pasa por el riesgo en el que se lo coloca ante la posibilidad constante de perder su estatus pasivo. “[...] el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (Artaud, 109)⁴⁵. Esta característica es quizá la más sobresaliente de la propuesta de *Salsipuedes*.

“5. Tout théâtre non politique” (Derrida, 359).

“6. Tout théâtre idéologique, tout théâtre de culture, tout théâtre de communication, d’*interpretation* [...] cherchant à transmettre un contenu, à délivrer un message [...] donnant à lire le sens d’un discours à des auditeurs [...]” (Derrida, 360).

Para Derrida, aquí estamos ante el núcleo más profundo del proyecto de Artaud: la necesidad de evitar que los actos escénicos transmitan un sentido que podría *repetirse* sin la presencia escénica (Derrida, 361). “Artaud a voulu effacer la répétition en général. La répétition était pour lui le mal et l’on pourrait sans doute organiser toute une lecture de ses textes autour de ce centre. La répétition sépare d’elle même la forcé, la présence, la vie” (Derrida, 361).

Una lectura de *Salsipuedes* a la luz de las ideas que despliega aquí Derrida trasciende ampliamente el alcance de este trabajo, aunque es el punto en el que quizá Artaud llegaría a censurar a Restuccia: se trata de una obra de “cultura” (en el sentido que usa Derrida), que denuncia hechos históricos, que postula ideas bien específicas (aunque no completamente articuladas como discurso) acerca del origen de la identidad nacional.

⁴⁵ La cita pertenece al Primer Manifiesto de Teatro de la Crueldad.

"¡Guay Uruguay!", de Milton Schinca

La puesta en escena de *Guay Uruguay* supuso un paso muy importante en la carrera de Teatro Uno. Se trata de una primera obra en varios sentidos: es una obra panfletaria de apoyo a un partido político; y también es una obra cuya concepción es al mismo tiempo rupturista y muy madura en sus planteos dramáticos y escénicos.

El texto de Milton Schinca, poeta que con esta pieza inicia una carrera como dramaturgo que continuaría durante décadas, rebosa de humor político, de diálogos ágiles y acciones sorprendentes y cambiantes. Sin un hilo argumental, presenta decenas de situaciones con personajes que representan figuras definidas por el discurso de la izquierda: “oligarca”, “vendepatria”, “cura progresista”, “cura retrógrado”, “estudiante heroico”, “amo imperialista”. También aparecen algunos personajes históricos.

La obra está muy circunscrita al momento histórico y el marco social de la presentación (julio – diciembre de 1971, pleno período preelectoral; las elecciones nacionales fueron el último domingo de noviembre de ese año). Usa recursos de distanciamiento aunque la ruptura no es fuerte porque toda la obra tiene una débil autonomía dramática, debido a su fragmentación.

La dificultad que encuentra el análisis de esta pieza radica en la falta de registros de su presentación en 1971. No hay filmaciones ni registros fotográficos. Restuccia perdió toda la documentación de preparación de la obra. A la agitación política y social del momento, poco propicia para el mantenimiento de un archivo ordenado, hay que sumar el nacimiento, en los días del estreno de la obra, de su primer hijo.

Todo lo que se puede decir de la obra surge del carácter del texto y de los recuerdos de algunos espectadores calificados, el autor del texto y el director. También es posible rastrear algunas notas de prensa, aunque de ellas surge más que nada el retrato de la tensión política de la época. En esencia, los periódicos pro gubernamentales criticaron el carácter panfletario de la pieza, aunque se aprovechó el sesgo político para atacar, de paso, al estilo rupturista, asociado a las neovanguardias, de la propuesta.

Lo que sabemos de una obra que hemos presenciado es una serie de *sucesos memorables*. Los espectadores “cultos” —es decir, quienes están familiarizados con un género, conocen su historia y pueden discernir las partes del discurso— están mejor equipados que otros para marcar y sesgar la memorabilidad de los sucesos. Pero como contrapartida, como se trata de espectadores “cultos”, es bastante probable que reaccionen de acuerdo a la cultura dominante correspondiente a su inserción social, en términos generales. Cuando leemos una crítica de una obra del pasado, deberíamos aplicar factores de corrección para tratar de obtener una impresión que nos resulte comprensible en nuestra época. Esos factores de corrección deberían contemplar las circunstancias de quien media en la interpretación. Para poder establecer con claridad los efectos producidos por una obra, es imprescindible conocer profundamente el contexto social de la recepción.

La mayor parte de las variaciones que se producen entre las distintas funciones, en el teatro profesional, son apenas perceptibles, y se desarrollan en el ámbito de la variación de tono emocional. Una función resulta más tensa, otra más fría, una tercera carece de energía, en otra se alcanza una cumbre de emociones. Esto, que es esencial y que determina en buena medida la adhesión o el rechazo primario del género por parte del público, plantea nuevos problemas. Si quisiéramos justificar un análisis científico, ¿cómo podría entonces tener sentido un análisis? ¿Cuál sería su utilidad?

Habría que comenzar por preguntarse qué es lo que conviene analizar. En todo caso, el análisis sería aplicable a una función en particular, y no tendría utilidad para quienes no presenciaron esa función en particular. Entonces, el análisis tendría utilidad si se encontraran elementos fijos, comunes a todas las funciones, algo que siempre permanece igual en las sucesivas funciones⁴⁶.

De manera que se abren dos universos que pueden resultar materia analizable:

—Por un lado, los aspectos constantes, extrafenoménicos, que los realizadores (dramaturgo, director, actores, diseñadores) intentan fijar de una vez y para siempre. Aquí se debe colocar los diálogos de cada personaje, sus acciones, la peripecia, el articulado de luces y sonidos, la partitura musical, el vestuario, la escenografía, y todo

⁴⁶ A la posibilidad de introducir en el análisis la variación, hay que decir que sólo si la variación es programada, o si puede considerarse seriable, el análisis de la variación sería posible. Un análisis de las variaciones de las funciones ya pasadas no sería el análisis de una variabilidad sino de una serie de estados cristalizados.

otro elemento que se repite idéntico (o con la intención de que permanezca idéntico) a lo largo de las funciones. Cualesquiera de estos aspectos puede no ser apto para el análisis, si es que admite variaciones. Esto puede ocurrir con el diálogo, con los movimientos, con la peripecia, etc.

—Por otro lado, la variación esperada de las distintas versiones de la obra. Sería la latitud intrafenoménica admisible por la obra. Esta variación responde a designios del equipo de realización, según sea necesario adecuarse a nuevos espacios (dimensiones de la escena o de la platea diferentes), condiciones técnicas distintas (más o menos luces, telones, maquinaria), recepciones diferentes (públicos de distinta extracción social, distinta lengua, distinta edad).

—Lo que resta cae fuera de cualquier posibilidad de análisis. Pertenece al mundo del azar y el accidente, aunque muchas veces se trata de lo que justamente da sentido a la obra.

En resumen, sólo podríamos llegar a analizar los aspectos extrafenoménicos y las variaciones esperadas de una obra.

En una obra como *¡Guay Uruguay!*, que se presentó en 1971 y nunca más fue representada, hay pocos elementos para juzgar el segundo grupo de cualidades. A continuación se detalla qué elementos se disponen y cuáles no, para el análisis de la obra.

Posibilidades de reconstrucción⁴⁷

El director, Alberto Restuccia, recuerda muy bien las circunstancias de la puesta, el elenco, y lo que significó para el equipo la puesta en escena. Algunas circunstancias personales (el nacimiento de su hijo durante la segunda función) han modificado un poco su recuerdo (él recuerda que su hijo nació en el entreacto del día del estreno, pero en realidad fue al día siguiente; estas variaciones de detalles hacen que no sea completamente confiable su versión).

⁴⁷ Se realizaron sendas entrevistas en agosto de 2009 tanto al autor como al director de la obra, en las que se basa este texto. En términos generales se siguen los lineamientos de análisis que propone García Barrientos (Barrientos, *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*), (Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*).

El autor, Milton Schinca, no recuerda nada de las circunstancias de la puesta ni de la obra, que le parece más un trabajo de militancia muy circunstancial que un texto cuya validez se mantenga aun hoy. No es una obra de la que está orgulloso, a pesar de haber obtenido el premio Florencio, otorgado por la crítica, por mejor texto de autor nacional (el único que obtuvo en toda su carrera como dramaturgo).

El libreto mecanografiado de la obra, suministrado por el autor, informa en una nota marginal que la obra se estrenó el (jueves) 1 de julio de 1971.

Las acotaciones de Schinca en esta obra son escuetas y se limitan casi exclusivamente a la descripción funcional de las acciones y del plano acústico del espectáculo. No hay ningún paratexto.

Ejemplos:

INFLA GLOBO AZUL (p. 7)

SE VAN LOS SOLDADOS. SAMBANDINO QUEDA RESOPLANDO, REACCIONANDO POCO A POCO DEL SUSTO. ENTRA OTRO BICHICOME. (p. 12)

RUIDOS DE MULTITUDES. CORRIDAS. BOCINAZOS. ESTRUENDOS VARIOS. (p.21)

Las funciones predominantes de los diálogos son Caracterizadora e Ideológica.
Ejemplos:

Función caracterizadora:

Sambandino (EN VIEJITA): No me diga nada; usted es un cura postconciliar.

Curita: ¿Se me nota?

Sambandino: ¡Puff! A la legua.

Curita: ¿Y qué quiere? Hay que estar con la hora actual. Justamente acabo de dejar la guitarra eléctrica, donde estaba ensayando una adaptación del Padre Nuestro, todo con aullido Beat...

La acotación “(EN VIEJITA)” está indicando que el mismo actor hace otro papel inserto en la escena brevemente. El autor, que en ese entonces tenía 45 años, se sentía muy lejos de las expresiones culturales de la juventud. “Aullido beat” está indicando una cierta distancia hacia las formas de la cultura pop del momento, con cierta carga negativa.

Función ideológica:

Todo el diálogo acerca de la “máquina de votar” es un discurso irónico sobre cómo la clase dominante utiliza mecanismos de la democracia para falsearla. Tanto la obra entera, en tanto unidad, como sus escenas y otras partes componentes tienen una función ideológica primordial. La obra fue concebida como un arma de agitación social.

La forma predominante de los diálogos es el coloquio, aunque hay algunas apelaciones y apartes “ad spectatores”.

Ficción dramática:

No cabe, en este caso, un análisis según la poética aristotélica, tal como plantea García Barrientos, y tampoco la aplicación de un modelo actancial. La obra no tiene una estructura dramática tripartita; no hay una acción principal y otras secundarias; tampoco hay gradiente de representación o de presentación (patente, latente, ausente).

Para explicar cómo se presenta la acción voy a hablar entonces de lo que García Barrientos llama “estructura”, que es una metáfora ingenieril o anatómica.

La obra se organiza en un total de 44 cuadros muy breves, reunidos en un conjunto de 10 secuencias desiguales.

El autor ordena la obra en dos partes, que en el momento de su presentación fueron separadas por un entreacto (en cuyo transcurso, el segundo día de funciones, Restuccia recibió la noticia del nacimiento de su primogénito; como los actores, al parecer, reclamaban su presencia durante la función, fue el autor de la pieza quien fue a acompañar a la parturienta al hospital). Sin embargo, la separación no tiene, en el texto, ninguna razón de ser, salvo la muy débil de presentar, en las 6 primeras secuencias, el planteo de la historia del país, que llevará, esa es la tesis, al desarrollo de los acontecimientos presentes, en 4 secuencias con un total de 19 cuadros.

No hay en ningún momento una necesidad de contestar a la pregunta “¿Qué pasa a continuación?” Es decir: no hay intriga en ninguno de los sentidos posibles: ni interesa saber qué vendrá a continuación, ni hay una organización del relato que se ordene en torno a un conflicto.

De hecho podría pasar cualquier cosa, pero sin embargo hay un hilo conductor, que resulta difícil de entender si uno no conoce dos series de acontecimientos del mundo de referencia: en primer lugar la historia del Uruguay, incluyendo detalles de la vida de la época colonial, y del caudillo José Artigas; y en segundo lugar los hechos de los años sesenta, es decir, del entorno temporal que coincide con el cronotopo de la obra. Por ejemplo, hay chistes con “Bocha”, que era el apodo del presidente de la república de entonces (Jorge Pacheco); también con la afición de Pacheco por el box, que genera una escena de pugilato que resulta por completo incomprensible sin ese dato, que no se explicita en el texto.

Como podría pasar cualquier cosa, la apariencia primaria es la de arbitrariedad de las acciones. Esa arbitrariedad aparente y la ausencia de la pregunta por lo que va a pasar a continuación son rasgos característicos del teatro del absurdo y en general de la narración de las vanguardias y las neovanguardias.

La impresión que causa la lectura del libreto es de vertiginosidad y disgregación. No hay una historia, sino referencias puntuales a hechos, situaciones y acontecimientos del entorno real, histórico y contemporáneo. La unidad que la recepción de la obra hizo notar surge de aspectos del tratamiento de los personajes y el espacio, que analizaré más adelante.

Si fuera a categorizar el tipo de drama según el modelo de García Barrientos, diría que es un drama “de ambiente”.

Tiempo:

Plano diegético: no se cuenta ninguna historia, sino que se presentan múltiples escenas. Por “escena” entiendo aquí una unidad de tiempo, espacio y acción. Cada escena tiene su propio tiempo, que no interviene en la composición de un tiempo diegético superior. Es justamente esta disgregación del tiempo de la narración lo que da a la obra su carácter de friso.

Las escenas son unitarias aunque tienen una tendencia a deslizarse en el tiempo cuando una acción que se refiere a cierta época se conecta con la de una acción actual (la muerte de Grauert —político asesinado por la dictadura de 1933—, el suicidio de Brum —presidente derrocado por la dictadura de 1933—, manifestaciones estudiantiles de la actualidad⁴⁸).

Las interrupciones son simplemente separadores (ni pausas ni elipsis). Las transiciones son cortes simples.

Los referentes temporales son de dos clases: reales, históricos, alejados de la caricatura; y ficticios, contemporáneos, con fuerte tendencia a la caricatura.

Hay cierta acronía, y también una repetición parcial, tanto de acciones —la máquina de votar—, como de estrategias narrativas: —los deslizamientos temporales—.

Sobre el espacio es difícil decir algo a partir del texto. No hay indicadores de que los actores violen la cuarta pared, aunque sí se dirigen verbalmente al público. El espacio diegético es extremadamente cambiante, así como el espacio dramático, pero el texto pide un espacio escénico despojado y fijo. Esto incluye el vestuario, que llamó la atención en su momento por su austeridad, pero no la iluminación, que era compleja y muy cambiante, y uno de los puntos de brillo de la puesta.

Algunas indicaciones del texto permiten suponer que el autor pretendía un trabajo corporal no figurativo intenso, influido quizá por las neovanguardias de su época (Living Theatre). En el mismo sentido se expresa Restuccia, que en ese entonces ya era un seguidor extremo de Artaud.

Personaje:

Persona diegética (papel): la debilidad o falta de unidad del plano temporal diegético hace que los papeles sean asimismo débiles.

Personaje dramático: se identifican unos pocos, tanto por su permanencia en el relato como por algún rasgo llamativo, debido a que los nueve actores encarnan muchos personajes a lo largo de la obra, con excepción de Luis Cerminara, que representaba al único personaje con cierta estabilidad dramática.

⁴⁸ "Actualidad" se refiere aquí al presente del cronotopo.

Como carecemos de registros fotográficos o cinematográficos acerca de los grados de representación y de la caracterización, no se puede decir más que la intención relatada por el director de hacer un trabajo alineado con las propuestas de Artaud. Como es habitual en la crítica uruguaya, hay escasas referencias a las técnicas de actuación, salvo algunas generalidades que incluyen calificativos como “convinciente”, “caricaturesco”, “intenso”, “comprometido”, palabras que en ocasiones esconden la falta de marco teórico para el análisis.

Los personajes tienen esencialmente funciones comunicativas, casi siempre personaje-dramaturgo (más que personaje-público). Con respecto a la acción, sus funciones son en general sustanciales, con pocos funcionales y ningún bolo.

La distancia temática tiende a la construcción de personajes idealizados y degradados. Desconocemos la distancia interpretativa. Los personajes son “tipos” que el dramaturgo propone con la intención de un reconocimiento inmediato por parte del público.

Reconstrucción del director

En base a una entrevista realizada el 1 de agosto de 2009.

El estreno fue el 2 de julio de 1971⁴⁹. Milton Schinca se inicia como dramaturgo con esta obra. Era poeta. Alberto Restuccia tenía mucha más experiencia teatral que Schinca (había dirigido 9 obras). La obra se presentó en todos los comités de base del FA, y también a hospitales, fábricas (muchas ocupadas). Eran 8 actores. Luis Cerminara, Alberto Rovisnki, Joselo Novoa, Jorge Rodríguez, Cristina Lagorio, Alma Ingiani (laguna de memoria). Era una obra en dos actos. En el intervalo la esposa de Restuccia tuvo dolores de parto, y Restuccia no fue. El autor llevó a la mujer al hospital.

Todo el elenco fue a ver al niño al sanatorio. Una cosa muy recordada: despliegue visual inusitado para el teatro uruguayo (Abbondanza). Máquina de votar hecha con los cuerpos de los actores. Se hizo en el teatro del Palacio Salvo. El texto era un pretexto para decir cosas en ese momento. Schinca tiene obras mucho más maduras. Schinca era vecino de Restuccia, y una mañana, al cruzarse en la calle, le dijo: “te traigo un texto para que hagamos estallar todo políticamente”.

⁴⁹ La fecha del estreno fue en realidad el 1º de julio; sin embargo, Restuccia asocia el estreno con el nacimiento de su primer hijo, ocurrido durante la segunda función.

Estéticamente el texto proponía una cantidad de rupturas. La puesta en escena era muy despojada: se jugaba al cuerpo de los actores. Pantalón negro, camiseta blanca, zapatillas de tenis, tremendo despliegue físico. Panfletario sin miedo y sin culpa. Por una razón muy sencilla: Bertolt Brecht decía que hay determinados momentos históricos en los que el panfleto es válido.

Había alusiones a Pacheco (un match de box), en la puesta, y no sólo a través de los chistes con su apodo (“Bocha”).

Alberto Restuccia sentía que dominaba su instrumento (la dirección). Todavía trabajaba en el Puerto de Montevideo y tenía intensa actividad gremial.

Prensa

“[...] hay que redoblar los plácemes ante la aparición de textos que por cumplir bien con su cometido específico, impulsan con eficacia la causa para la cual fueron concebidos”. [...] “El autor no pertenece además a esa casta de creadores que traicionan el contenido progresista de sus obras con el reaccionarismo de la forma que adoptan para exponer tal contenido”. “[...] una experiencia político-teatral de sustantiva importancia, ideal para ser llevada a través de los Comités de base del Frente Amplio a los barrios y sindicatos de Montevideo y a las ciudades y pueblos del interior”. (Fernández).

CAPÍTULO 6

Estilo trans: una teatralidad sin pausa

Desde el comienzo de su carrera, Restuccia asumió un rol provocador, desestabilizador y resistente. De las vanguardias, especialmente de Artaud, tomaba sus posturas de provocación; de sus convicciones políticas su militancia contra el orden político establecido. El teatro y la literatura de los años sesenta en Uruguay buscaban una justificación ideológica para su práctica en la selección de un repertorio “comprometido”, lo que venía a significar alineado con algunos nombres extranjeros identificados con la izquierda. En ese sentido, el nombre más influyente en el teatro uruguayo fue el de Bertolt Brecht, que colocó al teatro El galpón en un lugar de preeminencia en el movimiento del teatro independiente uruguayo.

Los cincuenta años de trayectoria artística de Alberto Restuccia pueden organizarse, para el análisis, en cuatro períodos.

La década de 1960 supuso la construcción de su personalidad artística de compromiso político y perfil rupturista en el plano artístico. Hasta el año 1970, Restuccia dirigió una decena de obras: *La rabia entra en la ciudad*, *Hamlet*, *Las sirvientas*, *Los enanos*, *Guay Uruguay* y *En Familia*. Otras cuatro obras incluyen creaciones colectivas, textos propios y una pieza de García Lorca.

La década del 70 lo encuentra como un director con experiencia, consciente de su solvencia para la puesta en escena.

El segundo período está marcado por la dictadura, que forzaba al público a interpretaciones muy finas (o muy gruesas, ya que había un grado de sobreinterpretación importante) de todos los mensajes que se emitían desde el escenario. En ese período, Restuccia trabajó dando clases de teatro y presentando espectáculos en todo el país. Pero la dictadura le impedía muchas veces el trabajo, por lo cual decidió, a mediados de la década de los setenta, abrir su propio teatro en el centro de Montevideo, el Teatro Tablas, donde puso en escena su obra más exitosa, *Esto es cultura, animal*, espectáculo en el que una especie de profesor orate explicaba el mundo usando un idioma inventado. Fue también el momento en el que puso a punto su estilo cercano al café concert, sin cuarta pared, y con un personaje que se confundía evidentemente con el actor. La obra tuvo un extraordinario éxito de público, tanto por el eficiente humor

como por las interpretaciones acerca de la realidad política que el público hacía del idioma inventado.

El tercer período comienza al final de la dictadura, cuando propone un espectáculo cuya puesta en escena estuvo a cargo de Luis Cerminara, acerca de la matanza de Salsipuedes, cuando el general Rivera emboscó al último grupo charrúa organizado. La puesta tenía un aire de performance improvisada, con la presencia del director y el dramaturgo en el hall del teatro, charlando con grupos de espectadores antes de entrar, ocasiones en las que explicaba aspectos de la historia del país, y luego, en la sala, una invasión de actores por los pasillos, un vestuario de ensayos de danza, un discurso inarticulado, y estímulos visuales y acústicos múltiples. La estrategia era similar a la de *Guay Uruguay*, aunque con textos mucho menos panfletarios, de mayor carga poética, y una mucho más débil estructura narrativa. Esos rasgos convirtieron la pieza en un paradigma del teatro más rupturista de los ochenta. Para el ambiente teatral uruguayo *Salsipuedes* supuso la recolocación de Restuccia en el lugar del artista teatral más innovador del país, posición que había sostenido justo antes del golpe de Estado.

La pieza tuvo mucho éxito e inició una serie de relecturas, por parte del público y de algunos autores no académicos, del tema aborigen en Uruguay. Una nota de Jorge Abbondanza la analizaba en contraste con la obra *Artigas, general del pueblo*, del entonces recién regresado teatro El galpón. Ante el engolamiento marmóreo del retrato que El galpón hacía del prócer, Abbondanza rescataba la vitalidad de la propuesta revulsiva de Restuccia.

Finalmente, la cuarta etapa de su carrera, un período artístico que aun se mantiene activo, en el que Restuccia decide travestirse y asumir la personalidad de Beti Faría, una especie de fenómeno de labios y uñas pintados, de calva reluciente y tetillas al aire con un discurso que insiste con que “hay que asumir la bisexualidad esencial de los seres humanos”. Por más que a lo largo de su vida tuvo varias parejas mujeres y varios hijos, en esta etapa se autodefine como “un viejo puto⁵⁰” y sus espectáculos proponen invariablemente travestismo y una defensa de la homosexualidad.

Beti Faría

⁵⁰ Es decir, *homosexual*. La expresión es peyorativa, y debe interpretarse como jerga entre “sabios”, en el sentido de Goffman.

Alberto Restuccia Farías asume un discurso acerca de la identidad de género que puede rastrearse en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, en Simone de Beauvoir, en Michel Foucault y más recientemente en la teoría feminista. Propone un personaje que llama Beti Faría, tomando partes de su propio nombre personal y familiar, y lo hace jugar en espectáculos de estilo café concert, con diálogos con el público.

Viste una bata roja, abierta, que deja ver panty-medias de red y una especie de camiseta también calada, con frecuencia con aberturas para dejar a la vista las tetillas y el ombligo, y sandalias, caravanas brillantes y collares de perlas, labios y ojos pintados. No lleva peluca, sino que exhibe sin disimulo la calva, y las uñas, cortas, están también pintadas con colores oscuros, rasgo que Alberto Restuccia conserva en su vida cotidiana.

La gestualidad de Beti Faría no se diferencia en absoluto de la de Alberto Restuccia, aspecto del estilo de actuación del actor que ha sido una constante en su teatro, salvo en ocasiones en las que representa mujeres, en las que puede asumir una voz en falsete y una caricaturesca gestualidad de actor travestido.

Alberto Restuccia exhibe una gestualidad y una entonación al hablar que, si uno sigue los criterios de asignación de roles de género en nuestra cultura, pueden calificarse de marcadamente masculinos. Este rasgo pudo, a lo largo de la vida del actor, compaginarse de una manera tradicional, como estrategia de disimulo de su homosexualidad, especialmente si el dato se agrega a sus varias parejas con mujeres. Sin embargo, parece ser más que una máscara. En los últimos años, en los que mantiene una pareja masculina estable, ha acentuado sus expresiones discursivas acerca de su preferencia homosexual, al punto que sus expresiones de admiración o de deseo por una mujer son en general factores de desencadenamiento de sorpresa, una especie de búsqueda de un anti-escándalo, en la medida en que sus abundantes manifestaciones de su preferencia homosexual hacen suponer que no le interesan las mujeres en un plano erótico, lo cual es constantemente desmentido tanto por la práctica como por esas irrupciones sorpresivas. Es muy interesante observar el desconcierto de quienes han asistido en primer lugar a sus expresiones de preferencia homosexual (sea en un espectáculo o en reuniones privadas) y de pronto se encuentran con exclamaciones de gusto y deseo por una mujer. La aceptación de que el individuo debe ser calificado de “homosexual” se encuentra con la ruptura drástica que supone la expresión clásica del

varón heterosexual cuando califica a una mujer deseable. En este aspecto cabe analizar las estrategias de manejo del estigma, y de testeo del grupo entre los que puede encontrarse un “sabio” (Goffman 35-44). El actor manipula aquí un saber y una posición de dominio que le otorga el oficio y su carácter de “dueño” del espacio escénico, y dueño especialmente de la partitura gestual, es decir, de la clave performática.

Su personaje Beti Faría es travestido en sentido estricto, ya que es sólo la indumentaria y el maquillaje lo que lo emparenta con ciertas imágenes de lo femenino en nuestra cultura, pero su gestualidad y su entonación verbal parecen desmentir las proposiciones del vestuario.

Lo que suele llamarse “amaneramiento”, marcas gestuales con las que algunos individuos definen socialmente su espacio de preferencia erótica o su intención de desarrollo de una sensibilidad, está fuera del universo gestual de Beti Faría. Con mucha claridad se puede identificar una elaboración de la performance que conscientemente manipula los factores que emparentan la estrategia del teatro y de la vida cotidiana (Butler).

El travesti que quiere tener una imagen de mujer fracasa cuando afloran rasgos masculinos que ponen de manifiesto la máscara. Las Drag Queens y los travestis de escenario utilizan el vestuario y el maquillaje como máscaras, es decir, para crear *personae*, personajes que habilitan un afloramiento performático (gestual) distinto al de la vida cotidiana, y, en ese sentido, liberador, al permitir que un aspecto expresivo del individuo se manifieste sin limitaciones, aunque con la protección de la máscara. Lo expresivo de la gestualidad está presente en todo momento, pero en Beti Faría actúa como represa conceptual: se ve la máscara, se entiende que el actor nos habla de que él lleva consigo (adentro de sí, puesto en su cuerpo) un personaje, pero al mismo tiempo el personaje retiene la gestualidad que estamos habituados a esperar en esa máscara. Eso rompe la estructura esperada de “ser y por consiguiente mostrar”, que el travesti invierte para que entendamos que muestra algo que antes no sabíamos o no queríamos o no estábamos capacitados para ver. Beti Faría muestra una apariencia que no deja salir aquella esencia supuestamente oculta. La desarticulación del personaje travesti opera como desarticulación de todo el mecanismo performático social por el cual se define socialmente el género.

Beti Faría en escena

Cuando se presenta Beti Faría en un escenario, ocurre un fenómeno peculiar, que ha venido siendo explorado por el teatro del siglo XX de diversas maneras: la ruptura de la cuarta pared. El teatro especializó el espacio y el tiempo a lo largo de la historia. Se puede hablar de dos clases de espacio en el teatro: por un lado el espacio donde se desarrolla la ficción, que es el escenario y los espacios ocultos pero referidos, normalmente conectados espacialmente con el escenario a través de tres lados por donde puede haber salidas de los actores; y por otro lado el espacio propio de los espectadores, que no es un espacio cotidiano, sino una clase especial de espacio de la realidad cotidiana que en ese espacio (la platea) sólo permite a quien lo habita el rol de espectador. Este espacio no es el mundo de referencia en el teatro burgués naturalista de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX; el mundo de referencia del naturalismo es el mundo de los espectadores *antes* de penetrar en el edificio teatral. Para que sea posible la ficción (la voluntaria suspensión de la incredulidad de Coleridge), el espectador debe estar contenido en una cápsula que no pueda ser dañada por la ficción. Así, la ficción del escenario puede referirse a todo el universo, menos a dos espacios: el escenario donde se realiza y la platea donde están los espectadores.

Las vanguardias y las neo vanguardias manipularon esas prohibiciones, hicieron salir a los personajes del espacio escénico, hicieron entrar a los espectadores al escenario, y jugaron de todas las maneras posibles con la ruptura de los límites entre ambos espacios y también entre los espacios adyacentes, es decir los espacios latentes extra escénicos pero ficcionales y los espacios referenciales extra teatrales, el mundo de los espectadores y de los actores antes de maquillarse.

La presentación de Beti Faría en un escenario supone elaboraciones ya no acerca de los espacios tridimensionales, sino de los espacios conceptuales también tradicionalmente necesarios para el cumplimiento de la ficción: la extravagancia del aspecto del personaje choca de inmediato con la “naturalidad” del habla y los gestos del actor, y con su continua ruptura de la cuarta pared. Lo que llamo “naturalidad” es una partitura gestual que los espectadores identifican con la performance de la vida en los espacios extra escénicos, que en este caso está marcada por varias ausencias: ausencia

de estilización artística (el actor en escena no parece un actor) y ausencia de estilización de género (el actor no parece homosexual porque no es “amanerado”).

Al mismo tiempo, el espacio escénico no es un espacio donde ocurre una ficción, sino un espacio donde un personaje realiza un discurso, cuenta un cuento o lee una poesía. La mayor parte de las veces lo que hace Bati Faría es referirse al mundo real de los espectadores, tanto al mundo extrateatral como al mundo de la platea, en un gesto típico del café concert, para el cual el único mundo fuera del escenario es el de la platea. Esos discursos están cargados de crítica política y social.

El personaje se apropia de una manera radical y absoluta del fenómeno: supera las distinciones espaciales, supera también los espacios conceptuales de la performance, y redefine el universo de la performance de una manera que abarca al mismo tiempo al propio personaje, al actor que lo produce y a los espectadores, que reconocen de inmediato su propio carácter de construcción performática.

Performatividad y género restucciano

La cada vez más explicitada homosexualidad de Restuccia, básicamente a través de discursos verbales directos, se encuentra, por vía de su personaje Bati Faría, problematizada de una manera inusual. No se trata de una homosexualidad indicada o difundida por un universo gestual y melódico (“amaneramiento”), ni de una homosexualidad enmascarada detrás de una construcción de género cuya performance está destinada a producir una ficción, sino que se genera la idea de que Alberto Restuccia es el mismo siempre, cuando es Alberto Restuccia y cuando es Bati Faría, cuya indumentaria no logra cambiar lo que forma parte de lo esencial.

Aquí es donde “lo esencial” concentra los rasgos de lo problemático y reafirma las teorías de la performance.

Un mundo material, corpóreo, en el que la anatomía marca ciertos territorios, se superpone con un mundo de gestualidad, de inmaterialidad en tanto expresividad o en tanto sistema de signos, es decir, espacios perceptibles portadores de significados, que son interpretados como contenidos inmateriales (espirituales, mentales, ideológicos, etc.). Si las teorías anatomistas proponen una definición de géneros “natural”, en el sentido esencialista de ser consecuencias de la conformación del cuerpo, y toda otra definición cae dentro de lo patológico, “lo esencial” en una teoría de la performance es

justamente lo que queda comprendido en el universo de lo gestual, marcado por una serie de contratos, prohibiciones, castigos y otros actos reguladores.

Beti Faría muestra que Alberto Restuccia no es un individuo que ha construido una fachada de gestos viriles para ocultar su preferencia homosexual, sino que simplemente no hay ninguna fachada. Su identidad de género y su preferencia sexual no entran en conflicto porque, como actor, su trabajo (su arte) ha sido siempre la elaboración de mundos gestuales. Lo performático ha sido el trabajo consciente de Restuccia a lo largo de toda su vida y su carrera.

La propuesta de Butler acerca de la institución de una identidad de género a través de la repetición estilizada de actos, y como resultado performativo que la sanción social y el tabú compelen a dar, que en definitiva conduce a concluir que el género puede leerse como un “estilo corporal”, trae a colación la noción de performance teatral y acto teatral, aunque Butler aclara que numerosas teorías teatrales no serían adecuadas para esta asociación de ideas.

En efecto, antes de Artaud, las teorías teatrales (no así las prácticas) establecían que una elaboración previa del actor, un diseño del personaje, conduce a la elección de una partitura gestual que describe o expresa a ese personaje previamente fijado. Stanislavski comenzó a desarticular esa idea de personaje predefinido cuando en los ejercicios de entrenamiento de sus actores los hacía reaccionar de distintas maneras ante un estímulo dado, sin llegar a elaborar una personalidad del personaje. El teatro físico e irracional reclamado por Artaud puso sobre el escenario unos actores que no sabían cómo era su personaje, que en realidad comienza a nacer a partir de juegos escénicos propuestos por la dirección y de partituras gestuales que, en Europa, los actores comenzaron a buscar (tal el caso de Artaud) en universos cerrados y exóticos como las danzas de Bali, las ceremonias de grupos aborígenes americanos o africanos, etc.

Movimientos que son evidentemente totalidades coherentes, pero que los occidentales no saben a qué obedecen, qué significan ni por qué se realizan, sirven a los actores para comenzar a moverse, para adueñarse de movimientos hasta ese momento “puros”, no significantes.

Esa estrategia nació de seguidores de Artaud y de artistas que luego se acercaron a la antropología, como Jerzy Grotowski o Eugenio Barba. Un término clave

en el trabajo de los maestros contemporáneos (desde Meyerhold hasta Kantor) es “extrañamiento”. El extrañamiento, el alejamiento de universos de gestos conocidos, culturalmente marcados, sea cotidianos o celebratorios, siempre muy codificados, permite al actor dar nacimiento a un personaje que no proviene del análisis psicológico, como pedía, todavía, Stanislawski. En cambio, el actor consciente de su enorme carga histórica corporal, explora movimientos de los que no sabe nada, o que codifica según un código improvisado o muy personal, que nada podría significar para otros. De esa manera, comienza a navegar a través de una posibilidad de personaje. La plena ignorancia del decoro exótico evita la contaminación gestual que forma parte de la herencia cultural del actor.

En realidad, el actor que construye un personaje a través de una estrategia performática muestra que es posible construir no sólo la identidad de género sino casi cualquier cualidad, sea compartida por otros individuos, sea decodificable socialmente o sean aspectos estilísticos personales e irrepetibles, interpretados por la comunidad justamente como rasgos individuales.

Esta estrategia de los actores del siglo XX (en realidad, de algunos grupos de artistas de teatro, quizá los más innovadores o con mayor vocación por la investigación de sus medios) no es nueva, aunque sí es nueva la conciencia de la técnica. Los teatros altamente codificados como el Nô y el Kabuki japonés, y también su teatro de marionetas Bunraku, que, aunque más naturalista, está estrictamente codificado), la ópera tradicional china, los teatros regionales de la India o la commedia dell'arte italiana, se transmiten de generación en generación mediante el trasvase incuestionado de una serie de partituras gestuales estrictamente fijadas, que incluyen maquillaje, vestuario y decorados.

La comprensión y el disfrute de estos teatros supone una inmersión profunda de los espectadores en esos universos sígnicos. Un espectador que no domine su significado no entenderá las piezas, y por otra parte, la comprensión de los signos tampoco garantiza el disfrute y la comprensión última de las obras, sino que se hace necesaria esa cierta naturalización de la estilización, una pérdida del carácter artificioso de los gestos y la vocalización, para que sea posible la suspensión de la incredulidad. La naturalización es el proceso por el cual la artificiosidad de la performance se hace imperceptible. Esto se produce por la repetición de la exposición a esos espectáculos.

De manera que la “repetición estilizada de actos” de Butler tiene su contrapartida necesaria en la repetición a la exposición por parte de quienes interpretan lo que ven.

La diferenciación que hace Butler entre expresión y performance es esencial para comprender la esencia de la institución de identidades (Butler):

“En consecuencia, el género no puede ser entendido como un papel que, o bien expresa, o bien disfraza, un "yo" interior, siendo que este "yo" se conciba sexuado o no. En tanto que representación performativa, el género es un "acto", en amplio sentido, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica. En oposición a un punto de vista como el de Erving Goffman, que plantea un yo que asume e intercambia varios "papeles" dentro de las complejas expectativas sociales del "juego" de la vida moderna, estoy sugiriendo no sólo que este yo es un irreparable "afuera" constituido en el discurso social, sino también que la adscripción de la interioridad es ella misma una forma de la fabricación de la esencia, públicamente regulada y sancionada. Los géneros, entonces, no pueden ser verdaderos o falsos, reales o aparentes. Es más, uno se ve forzado a vivir en un mundo en que los géneros constituyen significantes unívocos, en que el género está estabilizado, polarizado, diferenciado e intratable. En efecto, el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control del género. Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género.”

Restuccia manipula eficientemente la naturalización de su partitura gestual mediante un procedimiento que invierte las técnicas tradicionales: no reproduce performances instaladas en el imaginario (travesti caricaturesco, travesti ilusionista), sino que reviste de una máscara estática (cierto vestuario, cierto maquillaje) un universo gestual que corresponde al espacio extra teatral, y lo instala en un escenario. Si la suspensión de la incredulidad requiere la transparencia de la partitura gestual, Restuccia convierte en opacos todos los gestos a través de la negativa a usar repertorios preconcebidos.

Beti Faría /Betty Farías

Restuccia usa en la construcción de Beti Faría un recurso que ha sido muy común en el teatro independiente uruguayo, que es el de construir metapersonajes cuando se instituye al actor como figura pública. Fue común que actores y actrices tomaran como seudónimo el nombre de un actor o actriz extranjero⁵¹.

Aquí la referencia es a la actriz de televisión brasilera Betty Fariás, tan popular en Uruguay como en su país.

Algunos espectáculos de Teatro Uno tienen un título que es una parodia del título de otro espectáculo. Algunos ejemplos en su carrera: *El amor tiene cara de monstruo* —parodia de *El amor tiene cara de mujer*, una de las primeras telenovelas argentinas; *Esperando la buseca*, una “bajada a tierra” según expresión de Restuccia, de *Esperando a Godot*, ya que el problema metafísico de Beckett se convierte en problema alimenticio básico en Uruguay (También puede haber influido el enorme éxito que tenía, en esos años, la comedia *Esperando la carroza*); *La revancha será temible*, parodia teatral del programa radial realizado por el argentino Alejandro Dolina, *La venganza será terrible*.

El uso de nombres de actores y de títulos de piezas extranjeras es, para Restuccia, un homenaje, un reconocimiento de la maestría del parodiado, y un acto simplemente gracioso y simpático.

Pero probablemente ese uso indique una marca generacional, por un lado, que señala cierta subordinación a medios percibidos como de mayor peso profesional y al mismo tiempo el deseo de un reconocimiento rápido por parte de un público que, si no conoce al parodiador, sí puede simpatizar o empatizar con él ya que sí conoce al parodiado. Por otro lado, es posible encontrar en la estrategia de la parodia una contaminación de los géneros teatrales populares, difundido en los escenarios de carnaval, como la murga, que construye toda su obra en términos de parodia, sea en su parte musical como en su sección dramática. El teatro de generaciones posteriores a las de los fundadores del teatro independiente comienza a abandonar esta práctica, pero en Restuccia (que pertenece a la segunda generación de teatreros independientes) se mantiene aun como un rasgo estilístico.

⁵¹ El caso de Cristina Morán es uno de ellos: esta actriz tomó como seudónimo el nombre y el apellido de una actriz argentina del momento. Otros casos tomaban el nombre de un actor y el apellido de otro (Roberto Fontana), casi invariablemente argentinos.

Aquí se puede observar otra característica del trabajo de Restuccia, que tiene que ver con la nula renovación de los integrantes de Teatro Uno. Los elencos independientes de cierta importancia, como El Galpón y El Circular, mantienen un proceso continuo de integración de artistas a sus elencos. Eso produce una renovación de concepciones, de estilos, de estrategias de creación de repertorio. Teatro Uno, si bien ha tenido a lo largo de los años variadísima integración, se mantiene como una idea sostenida por Alberto Restuccia. Como se ha visto, esto no significa que no haya habido cambios a lo largo de su historia, sino que ciertas concepciones y aun ciertos gustos se mantienen incambiables ya que pertenecen a Restuccia.

Conclusión

La relación de la cultura uruguaya con las vanguardias históricas comienza por una negación cerrada, un rechazo que fue similar al que se dio en otros ambientes, pero más eficaz. En parte el fracaso de las vanguardias locales tuvo que ver con la escasez de artistas y con la inexistencia de un mercado de arte vigoroso, pero probablemente el motivo de mayor peso fue la falta de tradición nacional en todos los campos artísticos. El teatro, especialmente, recién comenzó a desarrollar cierta continuidad de trabajo y una dinámica de aprendizaje artesanal (maestro-aprendiz) a mediados del siglo XX. Los teatreros que comenzaban a trabajar en esos años se veían obligados a cumplir dos roles: por un lado a formar públicos, y por otro a formarse ellos mismos como artistas.

Al mismo tiempo, esos artistas empezaban a trabajar en un ambiente en el que se recibían las noticias de los movimientos de neovanguardia europea, que estaban retomando caminos ya transitados antes de la guerra; pero para los uruguayos esos caminos eran completamente nuevos. Así como las vanguardias históricas estuvieron asociadas con procesos revolucionarios, y especialmente en la Unión Soviética en la década de los años 1920 nacieron y se desarrollaron experiencias notables en todos los géneros, las neovanguardias se encontraron en América Latina en medio de procesos políticos complicados, en muchos casos también asociados a revoluciones sociales y políticas.

Esa circunstancia hizo que algunos artistas se afiliaran al modelo del comunismo europeo que definiera al intelectual comprometido como paradigma. Así, los teatro independientes asociados a movimientos políticos de izquierda optaron con frecuencia, en Uruguay, por el teatro brechtiano, simultáneamente con la irrupción de algunos independientes que se acercaban a las corrientes del llamado teatro del absurdo.

Resulta claro que la continuidad de Teatro Uno, y su insistencia en hacer un teatro renovador, unido a una práctica de difusión intensiva de las ideas de artistas de teatro innovadores, desde un precursor como Jarry hasta un vanguardista pleno como Artaud, dando espacio para que dramaturgos nacionales ensayaran una escritura afín a las neovanguardias, o proponiendo lecturas de los clásicos desde un punto de vista de ruptura, lo establece como uno de los protagonistas de la introducción en Uruguay de ideas y prácticas características de las vanguardias y las neovanguardias europeas.

Así como la militancia política disciplinada fue característica de una parte importante del movimiento teatral independiente uruguayo, que consideraba el teatro como una herramienta para la revolución, Teatro Uno, especialmente a través de la figura de Alberto Restuccia, transmitió una actitud hacia el arte más vivencial e integrada profundamente a la vida privada, como queda claro si se estudia su creación del personaje travestido Beti Faría, una auténtica conmixión de personaje y máscara cotidiana respaldada por un discurso y una práctica de la bisexualidad explícita y permanente.

APÉNDICE

Textos de la conversación del 15 diciembre de 2008 entre el autor y Alberto Restuccia, transcritos y no editados. Se colocan subtítulos para orientar al lector. Los textos sólo se exponen aquí como referencias. Las grabaciones están disponibles en formato MP3.

1. Un trabajo sucio

¿Cuándo empezaste a hacer teatro?

Fue en 1961. Yo escribí, actué, y dirigí una obra que se llamaba “Jóvenes en el infierno”, que la hice en un teatrillo que se llamaba “Nuevo Teatro Circular”, que estaba en Convención y 18 de Julio, que era gente escindida del teatro Circular. Estaba Alfredo de la Peña, estaba el Bebe Cerminara, una cantidad de gente valiosa. La pude representar ahí, cosa difícil, porque no le daban a un joven una sala porque sí.

¿Por qué empezaste a escribir?

Yo fui a un liceo privado caro, que se llama Richard Anderson. A raíz de eso empecé a dominar el inglés y el francés. Había un grupo ahí, en el que estaba Graciela Figueroa, la coreógrafa y bailarina, Jorge Freccero, escritor y editor, y yo. Estábamos en la misma clase. Belela Charlone era la profesora de inglés. Nos pidió que hiciéramos una representación de “Album de familia”, de Noel Coward, y lo hicimos en el Solís, todo bancado por el Richard Anderson. Ahí me picó el bichito del teatro, Belela era la esposa de un director de teatro, César Charlone Ortega. En el curso nos daba teatro. Hicimos incluso clásicos. Yo hice Cervantes, Chejov, en el liceo. Después hice preparatorios de medicina, y la idea era esa, pero el teatro me chupó. Eso, y lo que dice Raymond Carver: me casé demasiado joven, tuve dos hijos demasiado joven, empecé a trabajar en el puerto y la carrera de medicina se borró.

¿Cómo era aquella primera obra?

Era una situación límite. Los tipos estaban encerrados después de una suerte de amenaza nuclear. Eran unos jóvenes y ahí ya se pueden ver algunas de mis obsesiones, el infierno sartreano, ese tipo de cosas.

¿Qué teatro leías?

Leía mucho teatro. Ahí se funda el teatro Uno de Montevideo, que sale con un manifiesto, en el que ya se nombra a Artaud, como uno de los pilares teóricos, El teatro y su doble, basar la investigación que después Teatro Uno empezaría a hacer.

¿Quién escribió el manifiesto?

Yo. A raíz de ese manifiesto, algunos críticos como Yamandú Marichal y Jorge Pignataro decían “es tremendo tener que ir a ver a estos de Teatro Uno porque tenés que leer antes de ir al teatro”. Ya eso te marca lo que era la crítica en ese entonces. Ahora lo que harían es empezar a linkear en la computadora, por ejemplo para saber quién era James Joyce. Eran muy, muy burros. Aunque te voy a decir que a nivel de la crítica, cuando yo empecé, recibí reseñas de Angel Rama, Mario Benedetti, mirá qué nenes, Martínez Moreno, Julio Novoa, el musicólogo. Para Angel Rama yo era una joven promesa del teatro uruguayo. Espero no haberlo defraudado.

¿Qué cosas de Artaud, en aquel momento, te impactaron?

Una de ellas fue el tema del cuerpo. La utilización del cuerpo para decir, para contar, para narrar. Otra el tema de la voz. Después yo tomé clases con Roy Hart. El tipo decía que la voz es un músculo. Hacíamos trabajos con la voz en base siempre a un instrumento. Artaud dice (algo que después toma Peter Brook) que el espacio está lleno. Sólo hay que encontrar lo que lo llena. Las formas están justamente allí. Es un poco lo de la escultura (encontrar la forma dentro del bloque de mármol). Otra cosa es que la palabra tiene densidad en el espacio. La palabra no es una cosa etérea, ni la palabra escrita ni la palabra hablada, tiene densidad en el espacio, tiene cuerpo, y es sobre eso que hay que trabajar. La palabra es cuerpo, cuerpo en el espacio, y sobre eso hay que trabajar. Todo el teatro de vanguardia después tomó todas estas cosas, y una de las cosas en las que hace más hincapié: el teatro no es una rama de la literatura. Hay una cosa que se llama literatura dramática y otra cosa que se llama texto, que no tienen nada que ver. El teatro es la praxis y los problemas... por eso yo siempre digo, basándome en Artaud, que el teatro es asquerosamente material, y vos lo sabés, el teatro no tiene nada de espiritual, no, no: es asquerosamente material, porque vos te ves abocado a tener que resolver cosas que tiene que ver con los objetos y con el enlace de los objetos en el espacio, incluso te diría que es un trabajo sucio.

2. Un maestro acá

En aquel momento el teatro en Montevideo estaba en otro lugar...

En ese momento el teatro estaba en Ibsen, estaba en el drama realista. Había, hay que decirlo, una línea que exploró Atahualpa del Cioppo que es Brecht. Pero mientras Atahualpa del Cioppo dirigía El círculo de tiza caucasiense, la Comedia nacional hacía Ibsen y hacía los clásicos. No había ninguna innovación formal.

Ni siquiera en el trabajo de Atahualpa del Cioppo...

No: en el en el trabajo de Atahualpa del Cioppo yo encontré muchas cosas, muchas cosas interesantes. Como maestro para mí fue importante. El semanario Marcha todos los años hacía una suerte de reseña de fin de año, con lo mejor del año. En 1972, ante la situación política que estaba en el aire, (el año antes del golpe) Marcha decide no hacer la reseña final del año, sino darle la palabra a dos teatristas: Atahualpa del Cioppo y Alberto Restuccia. Para mí fue una cosa tremenda tener que competir con ese monstruo y tener que decir en que estaba el teatro en ese momento. Fueron tres páginas enteras. El maestro y yo.

3. Política

Atahualpa no tenía práctica concreta de escenario. Su trabajo venía mucho por el lado político.

Lo que pasó ahí fue que la filiación de partido que tenía El galpón y teatro del Pueblo, marxista leninista, hizo que se dijera que El galpón era el teatro del Partido Comunista. Había una dirección muy clara, que encontraron en Brecht, y estaba bien. Yo también era comunista en esa época, era afiliado, y después pasé a ser anarquista, pero ya cuando rompí con el partido. Te digo que rompí concretamente, incluso a nivel artístico, cuando, siendo yo columnista del diario El Popular, que era el órgano del partido Comunista, un día me levanto de mañana, leo el diario, y en el diario de mi partido elogia, en el editorial, los comunicados 4 y 7 de las Fuerzas Armadas. Y yo dije basta, eso no puede ser. No, porque son progresistas, porque son peruanistas, hay que apoyar a las fuerzas armadas, y el golpe inminente ya se venía. Me dije “aquí hay algo que no está bien” y me empecé a alejar. Aunque reconocida gente del partido dice todavía hoy que sigo siendo un comunista sin partido.

4. Censura política a Artaud

Una de las cosas que dice Artaud en su poesía: “Yo reconstruiré al ser humano que soy”. Desde el cuerpo lo va a reconstruir. Yo, durante la dictadura, en el año 1979 yo estreno un espectáculo en un teatro que yo había abierto. Había que tener cojones, dijo Julio Calcagno, para abrir un teatro en plena dictadura, porque venían a cerrarla así... Era teatro, eran comunistas, era teatro, eran tupas... Yo abrí un teatrillo que se llamaba Tablas, en la calle Ibicuy a media cuadra de la plaza Cagancha. De un lado de la plaza estaba el teatro Circular y del otro el Tablas. Ahí fue que estrené varias cosas, por ejemplo Esto es cultura, animal, que era la invención de un lenguaje, que tenía muchas cosas artaudianas en el sentido de lo que dice Artaud de cómo hay que modificar la palabra para entrar en un nuevo código. Bueno, ahí estrené en 1979 un espectáculo que se llamaba Artaud en Latinoamérica. Ese espectáculo fue censurado por la dictadura. Estuve preso e incomunicado. Lo único que hacía era partir de los textos que Artaud escribió cuando se vino a América, concretamente a México, a convivir con la tribu de los indios Tarahumara. Por eso se llamaba Artaud en Latinoamérica.

Bueno, tenías una palabra obscena...

Claro, Latinoamérica, empezando por ahí. Estaba vedada. Buscaron el pretexto de que había una menor en la sala y que en el espectáculo había desnudos, y elementos obscenos. Después vinieron dos funcionarios del Ministerio del Interior para avisarme que no lo fuera hacer más. Yo les pedí una constancia, una notificación pero ellos me dijeron que sólo me lo decían. Había que entender. Después estuve clandestino, y ya fue otro cantar, porque en un documento de las Fuerzas Conjuntas fui escrachado por los milicos, porque figuraba en un capítulo de la cultura y la enseñanza, con nombre y apellido como director subversivo Alberto Restuccia. Fue un escrache salado, que devino en una figura legal que usan los abogados que es el lucro cesante, porque yo vivía de dar clases, en el Liceo Francés y en la Alianza Francesa, y también de las giras de teatro por el país. Me prohibían en algunas ciudades y en otras no, como a Darnauchans. Así fue como el propio Artaud entró en la lista de censurados políticos.

5. Derecho al delirio

¿Cómo entra la locura de Artaud en el arte? Hay un lugar común: el pintor pinta furiosamente, está poseído por el genio. Hay una asociación popular entre la locura y el hecho de ser artista.

El tema de la locura en Artaud es muy interesante, porque no se trataba de un loco joven, un loco simpático, un loco lindo... No Artaud estuvo encerrado en hospitales psiquiátricos y la pasó muy mal, porque estuvo encerrado también durante la Segunda Guerra mundial, y los nazis llegaban a los hospitales psiquiátricos y metrallaba, porque a los locos había que eliminarlos. Entonces yo me molesté muchísimo cuando Jerzy Grotowski, del cual después su discípulo Eugenio Barba vino muchas veces a Montevideo y nos hicimos grandes amigos (dijo por ejemplo que mi Salsipuedes era el primer ejemplo de teatro antropológico que había visto en Uruguay; que había visto en otros países de América pero no en Uruguay; por el tratamiento del tema indígena, por el tratamiento de la palabra a partir de Artaud). Grotowski, en su primer libro, Hacia un teatro pobre, habla de Artaud de una manera clínica. Eso me indignó profundamente. Primero porque Artaud no estaba loco como para estar en un hospital psiquiátrico, y menos con el peligro de los nazis, no es que estuviera loco, sino que él reivindicaba el delirio. Después, desde Lacan en adelante, el delirio ha sido considerado como una forma poética, una forma que tiene la poesía para expresarse. Un poeta puede estar en estados alterados, en el sentido de las puertas de la percepción de Huxley, puede consumir sustancias como consumía Artaud. Artaud a los ocho años tuvo una meningitis grave, y para atenuarle los tremendos dolores de cabeza que le quedaron le daban opio y morfina. Después del tratamiento lo largaron a la calle y arreglate como puedas, pero ya se había hecho adicto. Él reivindica mucho el uso de las sustancias. Por eso a mí no me gusta llamarlas drogas. Cualquier cosa es sustancia. El whisky que yo tomo es una sustancia. Según Burroughs es la sustancia que metaboliza en el hígado cosas como heroína. El alcohol es una sustancia, como otras, como la cannabis, como el hachís, es una sustancia, nada de estigmatizarla llamándola droga. Como dice Don Juan de Castaneda, vos podés elegir cuál es tu sustancia aliada. Si te equivocás y te das algo que no va contigo, la quedás, pero hay sustancias aliadas que abren la percepción. Entonces lo que Artaud reivindicaba es el derecho del poeta que tiene la percepción más abierta por la ingesta de sustancias a expresar su delirio en la poesía, pero eso no quiere decir que estuviera loco. El límite clínico entre la locura...

De acuerdo, la locura es una definición social...

Foucault dice clarito que sólo la denominación “loco” es una exclusión, y encerrarte es otra exclusión.

6. Eficacia teórica

Un contemporáneo de Artaud, Cocteau, hablaba del fracaso. Hay muchas maneras de definir éxitos y fracasos. Me acuerdo de una idea de Cocteau porque la puse en una obra mía: es capital entender la naturaleza del fracaso. ¿Cómo te relacionás con la elaboración del tema “fracaso” en Artaud, que tenía buenos motivos para sentir el fracaso, especialmente en los últimos días de su vida?

El tema del fracaso es fundamental para el crecimiento y en entendimiento del artista. Un artista que tuviera todo el tiempo éxito no es concebible. Si un artista tiene todo el tiempo éxito en primer lugar quiere decir que no está incidiendo en la realidad. La realidad, siempre, cualquier cosa nueva lo primero que hace es rechazarla. Lo cual deviene en fracaso. El propio Jean Cocteau tiene un libro titulado Opio, y habla de eso. En este sentido te puedo decir sin ningún temor a exagerar, que Artaud teatralmente fue un gran fracasado. Todos los espectáculos que intentó montar o fueron disueltos por la policía (porque estaba peleado con Breton y los surrealistas)... Fundó un teatro junto con Roger Mitra que se llamó Teatro Alfred Jarry, por el autor (de paso: Ubu Rey lo hice yo y fue la primera vez que se hizo en América). Fracasó por asfixia económica, por censura, la críticas le cayó encima totalmente. Artaud nunca supo triunfar en el teatro. El triunfo de Artaud no viene por la praxis sino por lo teórico, porque años después se retoma ese texto teórico, que es un manual; ya Louis Barrault dice que El teatro y su doble es el libro sobre teatro más importante del Siglo XX. Y Barrault tenía por qué decirlo. El fracaso es un ingrediente fundamental que tiene que estar en la vida del artista. Todo lo que hizo Artaud fue cerrado, censurado, disuelto, clausurado, y con total fracaso de público, con la crítica totalmente en contra, la intelligentsia francesa se puso de inmediato en contra.

¿A qué le atribuí entonces el éxito póstumo de la prédica? Porque así como fue un fracaso en su propuesta escénica, probablemente no hay ningún teórico más exitoso que Artaud. Hipercitado, todo el mundo se adueña del discurso de Artaud, de maneras a veces delirantes,, porque lo citan para hacer lo contrario.

De acuerdo, hay mucha gente que ha intentado capitalizar a Artaud sin haberlo leído nunca, como hubo marxistas que nunca leyeron El Capital. Es una denominación, pretenderse artaudiano... Hay un tema interesante... dos tipos que lo interpretaron muy bien. Uno es Jacques Derrida, que estuvo en Montevideo. Me pidieron que hiciera una

función especial para Derrida de mi Artaud. Para él, según me dijo, yo corporicé con eficacia (la palabra más nombrada, exageradamente, en *El teatro y su doble*, sobre todo cuando se trata de definir el límite entre lo bueno y lo malo, buena literatura y mala literatura, buen teatro y mal teatro; es eficaz si comunica, no es eficaz si no comunica, había una relación directa con lo utilitario. Así que Derrida me dijo eso. El otro es Deleuze. Pero ahora en las universidades se estudia Artaud.) El tipo era un visionario, un adelantado. Las ideas que el tipo tenía sobre el teatro y sobre la poesía estaban treinta o cuarenta años adelantadas a su época. Era una especie de visionario, intuyó una cantidad de cosas, y después el teatro contemporáneo lo trató de aplicar con mayor o menos eficacia.

Bibliografía

- Abbondanza, Jorge. «Próceres de frente y perfil.» El país 2 de Junio de 1985: 16.
- Aharonián, Coriún. «Consideraciones primeras sobre música y teatro.» Escenario Año III N°4 (1982): 29-32.
- . «Teatro y situación cultural en Latinoamérica.» Maldoror 17/18 (s.f.): 83-88.
- André Helbo et alt. Semiología de la representación. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Anónimo. «La actividad de los teatros independientes.» Marcha 796 (1955): 40.
- Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona: EDHASA, 1978.
- arte, Montevideo en la literatura y el. Carlos Martínez Moreno. Montebideo: Nuestra Tierra, 1971.
- Austin, John. How to do Things with Words. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.
- Barber, Stephen. Blows and Bombs. Antonin Artaud: The Biography. New York: Creation Books, 2003.
- Barceló, Nelson; Rey, Gustavo. Uno diferente. La vida de Alberto Restuccia. Montevideo: Estuario, 2009.

- Barrientos, José Luis García. Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método. Madrid: Fundamentos, 2007.
- . Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método. Madrid: Síntesis, 2003.
- . Drama y tiempo. Dramatología I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- . Teatro y ficción. Ensayos de teoría. Madrid: Fundamentos, 2004.
- Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos. Madrid : Taurus, 1973.
- Blanchot, Maurice. L'espèce littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brando, Oscar. «En los albores de la crítica teatral.» Luz de ensayo (1988): 22-23.
- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Brook, Peter. El espacio vacío. Barcelona: Península, 1998.
- Buchloh, Benjamin H. D. Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter. «Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of The Avant-Garde.» New Literary History 41 (2010): 695–715.
- . Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 2000.
- Butler, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.» Performing Feminisms: Feminist Critical Theory. Ed. Sue-Ellen Case. Johns Hopkins University Press, 1990. 270-282.
- Campodónico, César. El vestuario se apolilló. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- Canclini, Néstor García. Culturas híbridas. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Danto, Arthur. «El final del arte.» El Paseante 22-23 (1995).

- David Hopkins et alt. Neo-Avantgarde. Ed. David Hopkins. Amsterdam: Editons Rodopi B.V., 2006.
- Deleuze, Gilles. Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- Dubatti, Jorge. «Los intertextos europeos en el teatro de Florencio Sánchez: El honor y Magda de Hermann Sudermann.» Latin American Theatre Review (1995): 7-20.
- Dubatti, Jorge. Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Espina, Eduardo. Julio Herrera y Reissig. Prohibida la entrada a los uruguayos. Montevideo: Planeta, 2010.
- Espínola, Francisco. La fuga en el espejo. Montevideo: Alba, 1937.
- Esslin, Martin. Brecht. The Man and His Work. New York: Doubleday & Co., Inc., 1961.
- . The theatre of the absurd. London: Penguin Books, 1991.
- Faccini, Carmen. «Neobarroco: discurso de enmascaramiento en Julio Herrera y Reissig.» Gramma y cal: revista insular de Filología 2 (1998): 171-187.
- Fernández, Gerardo. «El teatro en un país trágico y farsesco.» Marcha 29 de Diciembre de 1972: 26 - 27.
- Flores, Nelson. «Tormenta de cerebros.» 16 de febrero de 2008. direc. Carlos Rehermann. De Carlos Rehermann. Montevideo, 2008.
- Fontana, Roberto. Memoria en dos actos. Montevideo: Arca, 1988.
- Foster, Hal. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001.
- . «What's Neo about the Neo-Avant-Garde?» October 70. The Duchamp Effect (Autumn 1994) (1994): 5-32.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

- Gacía, Silvana. As trombetas de Jericó. Teatro das vanguardias históricas. Sao Paulo: HUCITEC, 1997.
- Gadamer, Hans. La actualidad de lo bello. Barcelona : Paidós, 1991.
- Gilbert, Isabel. «Escolaridad y afición.» Marcha 1469 (1969): 27.
- . «Juegos peligrosos.» 1437 (1969): 27.
- Girolamo, Costanzo Di. Teoría crítica de la literatura. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- Goffman, Erving. Estigma. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- . Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity. New York: Simon and Schuster, 1986.
- Grotowsky, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI, 1994.
- Guillot Muñoz, Gervasio. Escritos. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2009.
- Habermas, Jürgen. «Modernity - An Incomplete Project.» Alt., Foster et. The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. 3-15.
- . «Modernity versus Postmodernity.» New German Critique (1981): 3-14.
- Hauser, Arnold. Teorías del arte. tendencias y métodos de la crítica moderna. Trad. Felipe González Vicen. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Help. Dir. Richard Lester. The Beatles. 1965.
- Hugo Achugar, Gerardo Caetano et al. Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación? Montevideo: Trilce, 1992.
- Innes, Christopher. Avant Garde Theatre. New York: Routledge, 1993.
- Jameson, Frederick. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Oxford: New Left Review, 1984.
- Jarry, Alfred. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien: roman néo-scientifique; suivi de Spéculations. Paris: Eugène Fasquelle, 1911.
- . Ubu roi: drame en 5 actes, en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888. Paris: Mercure de France, 1896.

- Jorge Pignataro y María Rosa Carbajal. Diccionario del teatro uruguayo I. Autores y directores, 1940 - 2000. Montevideo: Cal y Canto, 2001.
- Larreta, Antonio. «¿Existe un estilo teatral uruguayo?» El país 27 de Diciembre de 1958: 24.
- Legido, Juna Carlos. El teatro uruguayo. Montevideo: Tauro, 1968.
- Lessing, Gotthold. Hamburg Dramaturgy. Londres: Dover, 1962.
- Lyotard, Jean-Francois. La condition postmoderne. Paris: Minuit, 1979.
- Marinis, MJarco De. Semióptica del teatro. Milan: Bompiani, 1982.
- Martínez Moreno, Carlos. «1939 - 1949. La vida teatral en Montevideo.» Marcha 483 (1949): 19.
- . Crítica teatral. Tomo III. Montevideo: Cámara de Senadores de la República Oriental del Uruguay, 1994.
- . «El Sr. Discépolo expresa agravios.» Marcha 24 de Junio de 1949: 14.
- Martínez-Pérez, Antonia. «Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud.» Anales de filología francesa (1987): 57-77.
- Mazzucchelli, Aldo. La mejor de las fieras humanas. Montevideo: Taurus, 2010.
- Menke, Christoph. La soberanía del arte. Barcelona: Visor, 1991.
- Meyerhold, Vsevolod. Teoría teatral. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Mirza, Roger. La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- Nin, Anaïs. Diario I. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Seuil, 1972.
- Pablo Rocca, ed. Alfredo Mario Ferreiro: una vanguardia que no se rinde. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR, 2009.
- País, El. «El estreno de hoy: En el Salvo, Así.» El País 13 de Enero de 1963.

- Paolini, Claudio. Teatro uruguayo y los pliegues del realismo. Montevideo: Delta Ediciones, 2014.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1990.
- Peluffo, Gabriel. Historia de la pintura uruguaya, tomo 2. Representaciones de la modernidad (1930 - 19660). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.
- Pérez, Antonia Martínez. «Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud.» Anales de Filología francesa (198y): 57-77.
- Pignataro, Jorge. Directores teatrales. Montevideo: Proyección, 1994.
- . El teatro independiente uruguayo. Montevideo: Arca, 1968.
- . El teatro independiente uruguayo. Montevideo: Arca, 1968.
- . Memorias de un crítico teatral. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2006.
- Pignataro, Jorge. «Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo.» pelletieri, Osvaldo. El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1996. 229-236.
- Piscator, Erwin. Teatro político. Madrid: Ayuso, 1976.
- R., M. «Problemas en el laberinto.» (1964): 23.
- Rafael Cippolini, J. E. Fassio. Alfred Jarry et alt. Patafísica, epítomes, recetas, instrumentos & lecciones de aparato. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2009.
- Rama, cngel. «Situación 1958 del autor nacional.» Rama, Ángel. La generación crítica: 1939-1969. Montevideo, 1972. 138-172.
- Rehermann, Carlos. «Vivan Lunacharsky y las sexualidades.» Interruptor 1.1 (2014): 26-31.
- Rela, Walter. Diccionario de autores etatrales uruguayos. Montevideo: Proyección, 1988.
- Rela, Walter. «Prólogo a Florencio Sánchez. Teatro.» Sánchez, Florencio. Florencio Sánchez. teatro. Montevideo: Colección Clásicos Uruguayos, Ministerio de Educación y Cultura, 1975.

Santos Melgarejo, Adriana. «Carmen Barradas, la vanguardia olvidada.» El Cultural de El país (2012).

Sartre, Jean Paul. Qu'est-ce la littérature? Paris : Gallimard, 1985.

Scosería, Cyro. Panorama del teatro uruguayo. Montevideo: AGADU, 1963.

Sontag, Susan. «Una aproximación a Artaud.» Sontag, Susan. Bajo el signo de Saturno. Barcelona: Sudamericana, 2007.

Szondi, Peter. Teoría del drama moderno. Barcelona: Destino, 1994.

Tafuri, Manfredo. De la Vanguardia a la metrópoli. Crítica radical de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

The Beatles. «Maxwell's Silver Hammer.» Abbey Road. direc. George Martin. De Paul McCartney. Londres, 1969.

Vanrell, Juan María. La historia de la comedia nacional. Montevideo: IMM, 1987.

Williams, Raymond. The Politics of Modernism. Ed. Tony Pinkney. London: Verso, 1989.